

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Memoria y amnesia.
Sobre la historia reciente del arte en Chile [1976-2006]**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luz María Williamson

Director

Mariano de Blas

Madrid, 2014

Memoria y Amnesia.

Sobre la historia reciente del arte en Chile

[1976 - 2006]

DIRECTOR: MARIANO DE BLAS - FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID-ESPAÑA

LUZ MARÍA WILLIAMSON

Índice

INTRODUCCIÓN	7
I CAPÍTULO	11
Indagando el entramado artístico desde lo fundacional y sus quiebres (1910-1973)	11
I. Escenario artístico previo a los setenta	12
II. Escenario del arte post setenta: universidades privadas y nuevas escuelas de arte	13
III. Las artes ligadas históricamente a las universidades	14
IV. Primeros cruces entre escritura y visualidad: Los Diez (1916)	15
V. Algunos intelectuales y artistas adhieren a las vanguardias (1920-1930)	18
VI. Expansión de la literatura de ideas. Auge editorial (1930-1950)	24
VII. La modernidad extraviada	26
VIII. La disciplina del grabado: reproducción mecánica y serial	29
IX. Primer ejercicio plástico de escritura y arte (1952)	35
X. Dos artistas singulares y universales	40
XI. Crítica y poesía en la escritura sobre artes visuales	42
XII. Un maestro en la vanguardia poético-visual	43
XIII. La abstracción geométrica y el informalismo	46
XIV. Carteles y Murales político-sociales (1963-1973)	49
XV. Radicalismos de fines de los sesenta	54
XVI. Violencia y arte dirigido durante la Unidad Popular	60
XV. Emblemático edificio recorre la historia reciente	62
II CAPÍTULO	67
Autocensura y resistencia del arte durante la dictadura militar (1973-1990)	67
I. Estado de vigilancia a la actividad cultural	70
II. Dos artistas trazan nuevos márgenes	74
III. El arte se expande hacia el diario vivir (lo político-social)	78
IV. Mundos paralelos abren espacios alternativos	85
V. Nuevos cruces entre la escritura y la visualidad	90
VI. Dos textos tácticos	98

VII.	Un nuevo léxico escritural (1980-1982)	101
VIII.	La neovanguardia chilena. Cuatro grupos amigos y enemigos	105
IX.	Colectivo de Acciones de Arte CADA (1979-1982)	108
X.	Una milla de cruces	114
XI.	Escrituras expandidas	119
XII.	Chile sitio eriazo	124
XIII.	El Taller de Artes Visuales (TAV)	128
XIV.	Dos publicaciones sobre la neovanguardia (1981 y 1982)	129
XV.	Divergencias de la Escena (1982-1986)	134
XVI.	Escasa presencia en el exterior de la Avanzada en los ochenta	137
XVII.	Chile vive: muestra de coherencia lineal inexistente	141
XVIII.	Desplazamiento de los territorios de la visualidad y la palabra: reflexión a modo de conclusión	150

III	CAPÍTULO	159
	Artistas que crean espacios de influencia	159
	EUGENIO DITTBORN (1943)	161
	GONZALO DÍAZ (1945)	201
	EDUARDO VILCHES (1932)	229
	ARTURO DUCLOS (1959)	246
	Dos artistas de influencia que emigran	256
	JUAN DOMINGO DÁVILA (1946)	256
	ALFREDO JAAR (1956)	273
	Conclusiones	288

IV CAPÍTULO

Construir el cambio	291
Dos momentos históricos en los artistas de los noventa	295
NATALIA BABAROVIC (1966), PABLO LANGLOIS (1964), IGNACIO GUMUCIO (1971)	300 - 375
VOLUSPA JARPA (1971), NURY GONZÁLEZ (1960), MARIO SORO (1957)	
ALICIA VILLAREAL (1957), MARIO NAVARRO (1970), PABLO RIVERA (1961)	
EMMA MALIG (1960), FERNANDO PRATS (1967), IVÁN NAVARRO (1972)	
PATRICK HAMILTON (1974), CAROLINA RUFF 1973), ISIDORA CORREA (1977)	
FRANCISCA SÁNCHEZ (1975), CLAUDIO CORREA (1972), DEMIAN SCHOPF (1975)	

A MODO DE CONCLUSIÓN: HISTORIA, MEMORIA Y ARTE EXPANDIDO 377

APÉNDICES

Agradecimientos	383
Referencias bibliográficas	385
Bibliografía general	437
Índice de ilustraciones	457
Resumen general	463

Introducción

Luego del convulsionado período de los años sesenta y el principio de la década del setenta, con sus transformaciones y experimentaciones políticas y sociales, los años que siguieron al golpe de estado en Chile en 1973 fueron testigos del surgimiento de un arte crítico y político de gran experimentación visual y teórica. Con el trasfondo de la opresión, la censura y la violencia, vemos aparecer artistas que realizan un excepcional trabajo, cuya significativa influencia se ha expandido durante los años de la transición a la democracia y lo sigue haciendo hasta hoy en día. Hemos definido como inicial para este estudio el año 1976, año del ataque incendiario que arrasó con la galería Paulina Waugh cuando se presentaba el libro del poeta Manuel Silva Acevedo: *Lobos y ovejas*. Año también de la presentación en Galería Época de *Delachilenapintura*, historia, obra germinal de Eugenio Dittborn. Se trata de un momento en el que se pone en marcha una nueva escritura de arte, en el que destaca un reducido círculo de intelectuales y artistas que se reúnen a debatir, creando textos y obras visuales que dan origen a la denominación “Escena de Avanzada” de la crítica francesa avecindada en Chile, Nelly Richard. Concepto éste que ellos inauguran, desconocido en el exterior y en la mayoría del país, y que sólo llegó a trascender una década después con la publicación de *Márgenes e instituciones* (1986). Se trata de un período extremadamente denso, a cuya vanguardia pensante el poeta y crítico Enrique Lihn (1929-1988) describió hacia el final de su vida como “autista”.

El hilo conductor de la siguiente investigación es una pregunta sobre la memoria de un pueblo y su creación cultural. En particular aborda cómo algunos de las principales obras, estrategias y dispositivos del arte chileno luchan contra el olvido en medio de la opresión política y social de la dictadura militar, y cuál fue el desarrollo de esa lucha en los artistas de la transición democrática de los años siguientes. El recorrido parte de la violencia cultural que siguió al golpe de estado, para cerrar con una reflexión sobre las posibilidades del arte en el momento actual. En lo cultural y artístico, Nelly Richard y otros autores hablan de Chile como un sitio eriazo tras el experimento de la Unidad Popular y el trauma subsiguiente del golpe militar, que dejó al país quebrado institucionalmente, debiendo soportar además el abuso de autoridad contra el individuo. La notable configuración del arte bajo la dictadura y de otros artistas chilenos que emigran marcará a los artistas de la transición hacia la democracia concertacionista, que sin embargo se irán distanciando cada vez más de ese momento histórico, abriendo su oficio al mercado y a las tendencias del mundo globalizado.

La propuesta para esta tesis es estudiar el arte de finales del siglo XX y de los inicios del siglo XXI en Chile, haciendo especial énfasis en la producción visual y el arte de resistencia generado durante la dictadura del gobierno militar. El análisis busca comprender y situar estas imágenes en el emplazamiento del espacio cultural chileno, que se centraliza en Santiago de Chile. En particular

la investigación se centra en las obras y discursos que pueden revelar la excepcionalidad del arte en Chile en estos años. Para ello es necesario revisar algunos de los hitos de la cultura artística de Chile previo al golpe de estado, dando cuenta también de la influencia directa e indirecta que ejercieron estos artistas en la generación de los noventa, en el retorno a la democracia, con lo cual podremos iluminar el discurso actual del arte que se desprende de estos resabios referenciales de la historia reciente.

El foco de la tesis radica en que los mismos artistas y teóricos que en su mayoría viven y trabajan en Chile, y que han sido revisados y en algunos casos entrevistados para este trabajo, entretejen una realidad a través del arte o la teoría como actores directos. Aquí se intenta exponerlos de manera objetiva, alejada de una historia única, la que finalmente enriquece el desarrollo de este estudio sobre el arte chileno actual, con su memoria y amnesia acerca de su historia reciente. Se trata de analizar cómo se fue desencadenando esa forma única de expresión artística. Investigar desde el cuestionamiento a través de la teoría, mirar con espíritu de descubrimiento y reflexionar desde una formación de artista. No se pretende dar una última palabra sobre el proceso creativo de estos artistas sino por el contrario, indicar cómo desde su procedencia y a través de los medios empleados procesan y reinsertan sus propuestas en el ámbito universal, proyectando al mismo tiempo el futuro de las artes visuales en Chile. Esta tesis es una tarea abierta, una huella escrita que espero anime y reanime futuros trabajos creativos y evite simplificaciones e ingenuidades.

Las fuentes de la investigación comprenden los diversos escritos sobre arte de la época, así como textos críticos y académicos más recientes, los testimonios de los protagonistas y de sus propias obras. La historia del arte en Chile del siglo XX no llega a más de doscientos volúmenes y la década de los setenta-ochenta cabe en un par de metros lineales de estante, siendo su mayoría obras únicas autoeditadas, que solo han sido reunidas o reeditadas entre 2006 y 2013. Al iniciar este estudio nos encontramos con lagunas en su documentación y sobre todo en su análisis. Valiosas excepciones han sido los aportes claves de: Chile, arte actual (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1988), de Gaspar Galaz e Iván Ivelic, los tres tomos de Filtraciones: conversaciones sobre arte en Chile (Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007-2011), de Federico Galende, los escritos de Nelly Richard, de Adriana Valdés, de Justo Pastor Mellado, de Pablo Oyarzún y de Willy Thayer, Copiar el Edén (Santiago: Editorial Puro Chile, 2006), editado por Gerardo Mosquera, Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo (Santiago, 2010), a cargo de Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas, entre otras obras.

Antes de llegar al cuerpo central de este estudio era necesario hacer una breve revisión de la historia inmediatamente anterior al período que nos incumbe, y deshacer un entramado simplificador por olvido voluntario o por inconsistencia. El primer capítulo (1910-1973) esboza algunos hitos de ese pasado obliterado, visitando la presencia de las corrientes modernistas en la cultura artística del país, cuya irregularidad y fragmentación se puede explicar por la influencia de una academia más bien conservadora en la Universidad de Chile. Destacamos en ese medio la singular y universal figura de Vicente Huidobro y otros exponentes del modernismo: Hernán Gazmuri, Sara Malvar y Carlos Sotomayor, todos artistas cercanos a la vanguardia. También es necesario mencionar los escritos de Joaquín Edwards Bello y su participación en el dadaísmo, así como los de Juan Emar, cuyas Notas de Arte (primera columna de crítica de arte en Chile) fueron responsables de introducir las vanguardias en el panorama del arte.

En el segundo y tercer capítulo de esta tesis (1973-1990) abordamos el quehacer intelectual y artístico durante la dictadura. Las artes visuales desarrollaron medios y técnicas de producción de obras basadas en la deconstrucción conceptual, vinculándose siempre con la política y con la sociedad, apuntalando textos reproducidos con precarios medios en discursos metapictóricos que jugaban con la intertextualidad. Aquí resulta fundamental precaverse de reducir todo el análisis de la historia reciente de Chile a la sola variable del golpe de estado de 1973. Como lo ilustra Federico Galende, a la reforma universitaria le siguieron las polémicas internas del PC, las políticas de la Escuela de Bellas Artes, su desmantelamiento, las tensiones entre el muralismo, el cartel y la representación pictórica, la emergencia del informalismo y su crisis, la aparición del arte efímero, la caída del campo de la pintura y la irrupción de la gráfica, la cita, la serigrafía, el registro fotográfico, las transformaciones del soporte catálogo, el arte experimental, el conceptualismo, las primeras lecturas de Benjamin, Barthes, Kristeva o Derrida, el inicio de unas confrontaciones teóricas que no habían existido jamás en Chile, las peleas, las fricciones, los reencuentros. Desde luego no se trata de menospreciar la gravedad del acontecimiento, sino de rescatar algunas ideas y obras que permanecían en un núcleo cerrado de artistas e intelectuales. Esa pesadilla no refiere sólo al trauma, al destierro, a la desaparición y a la muerte, sino también a lo que permanecía oculto detrás de esto: las riñas, las alianzas, las guerras tácticas por medio de las cuales las obras, los agentes de discurso, las teorías buscaban hacerse un sitio en medio del descampado.

Estos artistas fueron capaces de enriquecer el desarrollo artístico-social al lograr poner de manifiesto las contradicciones del proceso histórico en el que vivían. Con talento inventaron nuevos lenguajes y nuevas formas de comunicación que les permitieron ir más allá de los controles ideológicos de la dictadura o, antes, del peso de la cultura militante de la izquierda. Intentaremos mostrar cómo Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Juan Dávila asumen en sus obras el dolor colectivo desde el duelo privado. Por su parte, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y la artista Luz Donoso realizan acciones de arte en la ciudad, haciendo visible una rotura, un violento corte en el cuerpo social. Gonzalo Díaz y Alfredo Jaar cuestionan el poder con un arte de denuncia ética, política y poética. Las artes visuales en esta etapa construyen un espacio de reflexión muy particular, de gran seriedad programática, pero a menudo excluyente y críptico. Ilustraremos el trabajo de la neovanguardia y de la llamada Escena de Avanzada (defendida y representada por los escritos de Nelly Richard) en un proceso de lucha entre la innovación y el volverse marginal e invisible.

En el cuarto capítulo, que comprende la transición democrática hasta los inicios del siglo XXI (1990-2006), nos encontraremos con artistas que se vuelven discípulos y seguidores inmediatos de artistas-docentes de la neovanguardia, cuyo peso percibimos en técnicas y temáticas. Por otro lado, presenciaremos otro grupo de artistas (o de sensibilidades) dominados por un cierto desencanto que mira a una inserción universal y global, sobre un complejo entramado entre la comunidad de artistas, la universidad y el apoyo de la institucionalidad oficial. Será interesante destacar que algunos artistas parecen confirmarnos una creciente independencia de la escena artística de sus contrapartes de la neovanguardia.

Este último período mantiene la política económica neoliberal iniciada por la dictadura, estableciendo una sociedad de consumo, lo que sumado al fenómeno de la globalización producirá la estetización a toda escala de la vida cotidiana. Los discursos del arte crítico de los noventa no tendrán el peso narrativo ni de análisis de la década anterior; son años que están marcados por un fallido intento por ensamblar un imposible: la transición entre dictadura y democracia.

I Capítulo

Indagando el entramado artístico desde lo fundacional y sus quiebres (1910-1973)

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo como realmente fue (Otto von Ranke) Significa captar un recuerdo que relampaguea en un momento de peligro...que afecta el contenido de la tradición y sus receptores.

Walter Benjamin¹

Para desentrañar la presencia de constantes en referencia a la historia reciente del arte chileno, para situarnos en el espacio y los problemas generados por el quiebre histórico que hoy se hace evidente, debemos mirar desde la emergencia de las primeras vanguardias con su regular impacto y trascendencia hasta las grandes transformaciones tecnológicas que entregan las herramientas que moldean el arte de los primeros años de la dictadura cuyo carácter conflictivo obliga a reformular las relaciones entre la historia del arte con la historia política.

Historia que hoy se hace evidente con su impacto y duelo, en palabras del profesor de teoría e historia del arte Carlos Ossa:

Luego de la transición chilena y la memoria: la primera ha convertido a la segunda en un problema de pactos y consuelos. La detiene y la usa como monumento o vitrina para acoplar el pasado a una serie de imágenes rotas y autosuficientes y oponerlas a un presente tejido a la redundancia de un porvenir depositado de objetos. Es una nivelación que intenta limpiar de discrepancias la historia y llenarla de una totalidad amable prestada por el lenguaje.²

Debido a la peculiar relación arte-política que marca la vida del arte en Chile en esta época, nos encontramos con una polarización de opiniones, cuyo rango va de un espectro a otro en la construcción de memoria y desmemoria. Es necesario un distanciamiento prudente de la mirada para el objeto de este estudio “un arte en la época de la desaparición”,³ a través de la obra de algunos artistas que van a constituir en los primeros años de la Dictadura la neovanguardia artística con un arte de resistencia.

I

Escenario artístico previo a los setenta

La formación artística universitaria en los años sesenta es un antecedente fundamental del escenario político y cultural que vive Chile en la dictadura y en la época del retorno a la democracia. Se trata de una situación que es compartida, hasta cierto punto, por toda Latino América, donde los aires revolucionarios despertarán la participación de los artistas. En ese sentido, el mito de la revolución cubana, la necesidad de denunciar la dependencia de Estados Unidos, y la situación obrero campesina, irrumpieron en la conciencia pública explosivamente por esos años. En la segunda mitad de los años sesenta se producen una serie de reformas universitarias, por ejemplo la creación del Instituto de Arte Latinoamericano en 1970 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, cuyo propósito era el de convocar una mayor participación de los artistas en lo social y lo político. Por cierto, hacerse capaces de abordar las problemáticas políticas y sociales desde el arte, implicó para los artistas una serie de cambios en sus prácticas expresivas. Es el momento de adiestrarse en un lenguaje cultural y artístico cuyos fundamentos se encuentran en las propuestas estéticas de las primeras vanguardias históricas de los años veinte, las cuales construyen la modernidad de lenguaje en toda la cultura de América Latina a partir de la confluencia de características propias. “*Tupi or not tupi*” como manifiesta con humor el *Manifiesto Antropófago*, del ensayista y poeta brasileiro Oswald de Andrade (1928).⁴

Algunos artistas, al integrar el arte a lo social, evidencian un vuelco hacia el collage, la serigrafía, los textos, hasta el arte objetual volcado a la marginalidad y la pobreza. La teoría estética y política va a estructurar un discurso político-social en el arte. Existe un clima de posturas antagónicas cuando nos acercamos a la década de los setenta cuyas experimentaciones políticas radicales terminó por conducir al país a una situación desastrosa que culmina con el golpe militar. Son interesantes en este sentido las observaciones del poeta y crítico Waldo Rojas comentando sobre el clima político y la polarización que se produjo por estos años dentro de las sesiones del taller de escritores en la Universidad Católica, y que ilustran el ambiente universitario y las tensiones durante el gobierno de la Unidad Popular. A su juicio, estas tensiones fueron la cristalización, finalmente inevitable, del clima político y social que se vivía en los años sesenta:

Por eso, a mí la fecha del 73 no me parece una frontera natural, me parece más bien un corte convencional para analizar ciertos procesos que no cortan verticalmente el conjunto de la vida cultural, espiritual o política. Porque el 73 no se puede ver como un cambio de capítulo, es una fecha y tal vez, por una especie de prejuicio historicista, uno tiende a acordarle a esa ruptura institucional, fundamentos, valores y proyecciones que no tiene.⁵

A partir del lamentable suceso del golpe, los artistas a los que nos referimos, van a reformular la relación con la historia del arte chileno, incursionando en un arte que se resiste a la lógica formal y a la representación, y que en cambio utiliza la cita y la parodia junto a nuevos dispositivos visuales de reproducción. Se dará un arte relacionado con el tiempo y con el lugar que ocupan en la propia historia política, un arte de resistencia a la dictadura. La producción artística vendrá

entonces unida a la práctica política de *hacer memoria*, por ejemplo borrando las identidades de los protagonistas de su historia en el documento fotográfico o en su traspaso. Coincide la nueva práctica artística con la docencia que impartirán estos artistas y con ellos una nueva forma de aprendizaje del arte se instala en el escenario de las escuelas de arte universitarias a comienzos de los años ochenta, que establece una revisión de la función del artista en cuanto a una política-crítico-cultural. Será de la mayor importancia en las futuras generaciones.

Los procesos creativos de estos artistas, decíamos, se desarrollan principalmente en la utilización de la fotografía y la fotocopia, o la foto de la fotografía, que en el aumento de tamaño deja la trama o la huella en la impresión mecánica. Ninguna otra práctica artística en este período ha sido tan sustancial como la fotografía. Una foto contiene un sentido interno porque imita su referente, mirarla es automáticamente alcanzar tal referente. En palabras de Nelly Richard, la fotografía “se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo ya *sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad”.⁶ En este período desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social: no olvidar. La fotografía ha sido el medio para la re-significación de la imagen como una estrategia de auto-censura que confunde la identificación que la imagen destemporalizada de la fotografía comparte con visiones difusas de otros tiempos el ambiguo registro.

II

Escenario del arte post setenta: Universidades privadas y nuevas escuelas de arte

La formación universitaria en 1980 estaba centrada en ocho universidades, conocidas como “tradicionales”, que operaban con un importante respaldo del Estado. Dentro de este grupo, la Universidad de Chile y la Universidad Católica ocupan un lugar gravitante en la formación de artistas y teóricos del arte. Junto al desarrollo económico del neoliberalismo que se va a imponer en América Latina en los años ochenta, llegan a Chile numerosos capitales extranjeros, lo cual traerá con el tiempo, una transformación de la educación superior en 1981, lo cual significó, entre otras cosas, que la universidad aparece en la conciencia nacional como un medio de ascenso social posible. Hoy se registran 63 universidades, de las cuales 25 (ocho tradicionales y 17 derivadas) reciben aporte fiscal directo y pertenecen al Consejo de Rectores y pueden estimarse como públicas y 38 universidades son privadas, sin aporte estatal.⁷

La fundación de las universidades privadas significará un aumento progresivo del número de nuevas escuelas de arte. Hoy, sólo en Santiago son 16 las escuelas de arte. Se imparten Magister en Artes Visuales en varias universidades, siendo la primera y más importante el Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. En una competitividad creciente, las universidades privadas han captado artistas como directores fundadores calificados.⁸ Esto influye directamente en la atracción de buenos alumnos que buscan dónde estudiar arte. No

obstante, las escuelas preferidas siguen siendo, por un lado, las dos escuelas “tradicionales” de arte, la de la Universidad de Chile y la de la Universidad Católica, y por otro lado el ARCIS, “porque estaba más actualizado”.⁹

Efectivamente, con la ampliación del sistema de educación superior, un grupo de artistas e intelectuales de izquierda decidieron crear un proyecto educacional alternativo a las escuelas tradicionales. Se tratará de una iniciativa privada, a partir de la existencia del Instituto Alejandro Lipschutz,¹⁰ sede del Partido Comunista, y que pasará a llamarse Instituto Superior de Ciencias Humanas, Comunicación y Diseño, que es hoy día la Universidad ARCIS (Universidad de Artes y Ciencias Sociales). Ésta será una de las primeras instituciones privadas de educación superior. Como señala la referencia histórica de su página web:

En marzo de 1982, un grupo de académicos, profesionales y artistas, decidieron crear en una época bombardeada por la represión política y de evidente opacidad en las libertades de expresión, una institución académica que se transformase en la fase germinal del flujo de nuevas ideas y formas de creación artística.¹¹

Los primeros años estuvieron fuertemente ligados a la lucha anti-dictatorial. En sus aulas se congregaba la dirigencia de varios partidos de izquierda, así como también miembros de organizaciones y grupos que realizaban su labor desde la clandestinidad. En el año 1989 la Universidad ARCIS es reconocida por el Ministerio de Educación, y con la transición a la Democracia se va a caracterizar por “el despliegue del pensar”, como señala la reseña histórica recién citada. Un grupo que postulaba al interior del instituto más por el arte y comunicación audiovisual, dio vida a otro proyecto: IACC que luego se separa, pasando a fundar la Universidad UNIACC, hoy con serios problemas económicos.

Nos hemos detenido en la Universidad ARCIS porque tiene varias connotaciones de interés para esta tesis, debido a que ha congregado a importantes teóricos, filósofos y artistas a quienes nos referimos, siendo un polo importante del pensamiento y la creatividad en Chile post 73. En el 2003 las deudas llevaron a una crisis económica a la Universidad ARCIS y tuvo que motivar la entrada de nuevos accionistas, entre estos el empresario Max Marambio (ex GAP, guardia personal de Salvador Allende), que hoy preside el Directorio de la Corporación Universidad ARCIS.¹²

III

Las artes ligadas históricamente a las universidades

Es necesario hacer un rápido recorrido por la historia del arte en Chile de comienzos del siglo XX para ubicar el escenario de las artes plásticas en el período de interés de este estudio. En las nuevas repúblicas independientes de Hispanoamérica se funda la primera Academia de

Bellas Artes en Chile en 1849. Ésta será también la más antigua de las universidades chilenas, la Universidad de Chile, y la academia pasará al rango de disciplina universitaria en 1891 (en 1954 quedará como facultad independiente). Tal como señala el artista José Balmes, es interesante como las artes en Chile se vincularon desde muy temprano a la universidad, a diferencia, por ejemplo, de Francia, donde las artes se vincularon a la universidad solamente a partir de 1968.¹³

Una de las primeras figuras del arte chileno es el pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, cuya estadía en Chile entre 1908 y 1915 será clave. Contratado por el gobierno para la dirección de la Academia de Bellas Artes, a él se le encargó la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de las celebraciones del Centenario de la República. El Museo marcará por esos años el inicio de la primera generación de artistas criollos (denominación del indiano colonial americano) en torno a una pintura realista y social. En ese contexto, surge la llamada *Generación del 13*, que se constituirá en el primer grupo de artistas de clase media que tienen acceso a la formación en la academia. Consecuentemente retratan su entorno con la apertura a una sensibilidad social.

Hay una relación entre lo artístico y lo político-social a partir de ese momento que se producirá por una urbanización creciente pero desigual, con un proletariado ligado al desarrollo industrial que irá instalándose en las periferias urbanas junto a la enorme masa de inmigrantes que recibirá el país a fines del siglo XIX, dando paso a una clase media con mayores aspiraciones. También, en general, se trata de personas más letradas que traen nuevas ideas. En su mayoría eran agricultores italianos, alemanes, españoles, que viéndose afectados por la revolución industrial, vendrán con el sueño de “hacer la América”. El nacimiento del movimiento obrero chileno coincide paradójicamente con la inauguración del Museo de Bellas Artes, cuya situación en ese entonces es caracterizada por el teórico Justo Pastor Mellado en los siguientes términos: :

Museo que sanciona el poder terminal de una oligarquía que se verá obligada a replicar sus modelos de ejercitación del poder. La emergencia de la primera capa de pintores plebeyos, ligados a una clase media modesta con ambiciones políticamente formuladas, define al espacio plástico de entonces como una zona de riesgo y de movilidad formal, que va a tener en la dictadura del general Carlos Ibáñez en 1927, su máxima expresión.¹⁴

IV

Primeros cruces entre escritura y visualidad: *Los Diez* (1916)

A fin de disolver el mito de una historia del arte sin rupturas ni originalidad, es necesario mirar comparativamente y considerar cómo los radicalismos que, entre 1910 y 1929 aproximadamente, se producen en toda Latino América, buscan hacer de la escritura de arte un arma.¹⁵ Esta escritura estará determinada en parte por una cultura latinoamericana que es asimilada y reinventada por un doble imaginario: el eurocentrismo por un lado, y por otro el naciente criollismo que va



El Leopardo (1926) España Films Dirección Alfredo Llorente Pascual. 35 mm. b/n teñido (Registro cinematográfico, reconstituido y coloreado como originalmente por la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento, bajo la dirección de Abdullah Ommidvar)

a dar lugar a esa definición del brasileiro Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*. Ciertamente, por aquellos años se había hecho necesario “repensar” la cuestión de la dependencia cultural. Aparece también en esta década un nuevo foco de influencia cultural que va a permear rápidamente en la incipiente emergencia de una clase media, la cual, a su vez, estaba compuesta (en un número no pequeño) por inmigrantes que traían al continente nuevas doctrinas sociales, como el anarquismo y el socialismo. Por último, debemos considerar también la influencia del cine hollywoodense, el cual posicionará a los Estados Unidos como sinónimo de modernismo en lo cultural. En efecto, a través del cine, los grupos medios y bajos se vieron expuestos por primera vez a referentes culturales externos. Se trataba de un medio de entretenimiento socialmente transversal y en cierto sentido paradójico: ir al biógrafo con butacas a distintos costos atraía a la clase baja, aunque muy pocos podían leer los subtítulos. Al cine estadounidense le siguieron en la década del treinta la llegada del cine mexicano, y también los primeros pasos del incipiente cine chileno.

Este cine es un cine de entretenimiento, pero uno que rápidamente se volverá disponible como instrumento de educación y propaganda ideológica. Paralelamente, estos años ven una proliferación de publicaciones variadas, desde el folletín, las revistas de modas y sociales, pero sobre todo la radio, que difunde música latina y radio-teatros.



Revista Sucesos, Año I, N°4 13 de Septiembre de 1902, Valparaíso



Revista Chile Ilustrado. Enero de 1904 Año III N° 13. Imprentas Barcelona. Santiago



Revista El Peneca, 23 de Noviembre de 1908.



Revista Zig-Zag 26, de Febrero de 1905. Santiago

Algunos años antes, y mientras el mundo europeo vive el horror de la Primera Guerra Mundial, un grupo de intelectuales y artistas inauguran su colectivo artístico el 19 de junio de 1916, bautizándose *El Grupo de los Diez*. El grupo coincide así con el nacimiento de las más importantes vanguardias artísticas en Europa. En particular, ese mismo año un grupo de artistas inauguraba una de las vanguardias históricas más radicales: el dadaísmo. Como sucedió a menudo con

las primeras vanguardias artísticas, *Los Diez* se hallaban unidos por un interés común e interdisciplinario, y sirviéndose del humor, el talento y un profundo afán lúdico, sus acciones de arte traen nuevos aires a la cultura nacional. Intentaron además renovar la concepción dominante en la literatura y el arte, distanciándose del criollismo y del sentimentalismo en boga.

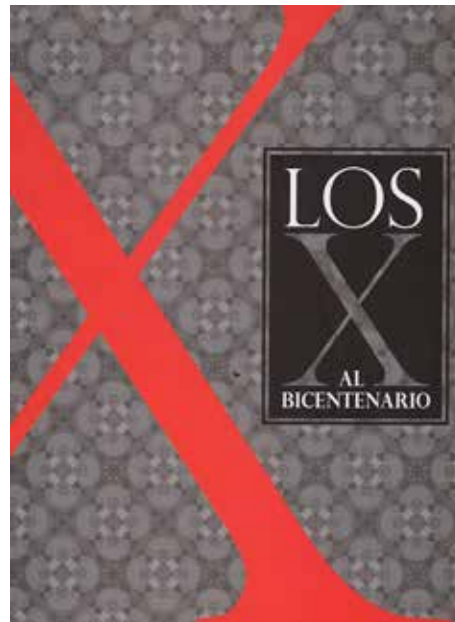
Formaron una cofradía que se llamó *Los Diez* (o la *Generación X*); los unía la intención de 'cruzar' y complementar las disciplinas artísticas. En el intento, no imaginaban que el poeta chileno Vicente Huidobro, en Europa sentaba las bases del Creacionismo, mucho antes incluso que las noticias de las vanguardias históricas europeas aterrizaran en Chile.¹⁶

Su propuesta de cruce entre arte y literatura era una declaración de intenciones, un manifiesto a la manera de las primeras vanguardias europeas. "No hay ejercicio más saludable que la memoria", señala el escritor Armando Roa al inicio de la presentación del libro *Los X: Un Rescate Necesario*, y añade a propósito de este grupo:

Los unía, ante todo, la intuición de que la madurez histórica y espiritual de una nación se traducía en la plasmación de formas artísticas con relieves propios e irrepetibles, para lo cual era imprescindible el diálogo a fondo, desde sus fuentes, con las vertientes más relevantes de la cultura europea, abriéndola hacia Chile, y al mismo tiempo, proyectando hacia ella nuestros relieves más distintos. Su esfuerzo abrirá camino a la reflexión que emprenderán generaciones posteriores, particularmente las del treinta y ocho y el cincuenta, en la afirmación de una identidad maciza e iluminadora.¹⁷



La Chacra de Santa Laura, (Mapocho y Lourdes, Santiago) las primeras tertulias Grupo de los Diez (1920))



Los Diez al Bicentenario (2009) Patricia Abumohor et ál. Editora Susana Udoya. Tesis Magister en Historia Gestión del Patrimonio Cultural. Instituto de Historia, Universidad de Los Andes

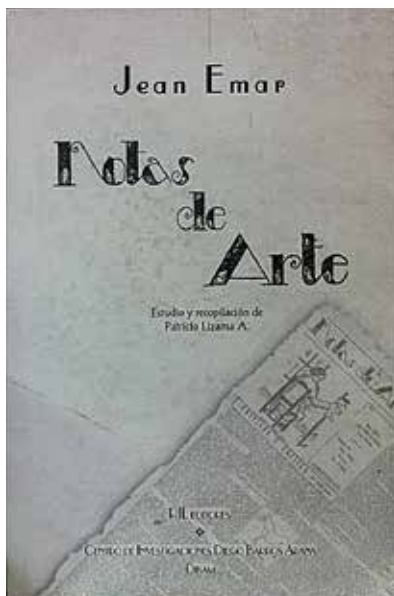
V Algunos intelectuales y artistas adhieren a las vanguardias (1920-1930)

Al comienzo de los años veinte, en el contexto de los primeros movimientos revolucionarios, de la fundación del partido comunista, y del ambiente de revueltas al interior de la Academia de Bellas Artes, un programa de gobierno enviará a un grupo de artistas becados a Francia, a cuyo regreso crean otra de las primeras vanguardias artísticas, con el nombre *Grupo Montparnasse*. De los participantes en esta agrupación destaca una de las primeras figuras femeninas del arte chileno, Henriette Petit, cuyas exposiciones de 1923 y 1925 causan gran polémica (si no franco rechazo) entre los críticos de arte que miraban con melancólica complacencia la academia criolla.



Desnudos Henriette Petit (1922) Óleo sobre madera 138 x 130 cm

En medio de la furibunda oposición de la crítica y del público a la exposición de la recién nacida agrupación, una solitaria voz (aunque no la única) se alzó en defensa de la nueva propuesta artística: se trata del escritor Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez (1895-1964), quien publicará un airado artículo inaugurando su columna *Notas de arte* en el diario *La Nación*. Éste será el primer espacio periodístico en Chile expresamente dedicado al apoyo teórico, no sólo al *Grupo Montparnasse*, sino de todas las corrientes cuya inspiración se hermanaba al de las vanguardias europeas. La teórica Ana María Risco expone:

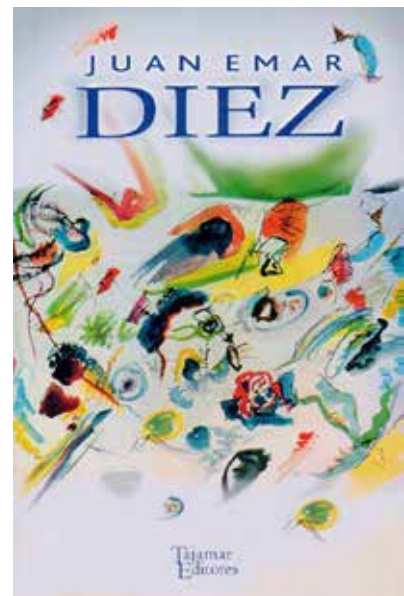


Notas de arte, columna de Juan Emar diario *La Nación* 1928

En ese confrontacional y burlesco artículo, Emar expuso su principal cargo contra la academia, sus exponentes artísticos, sus maestros y guardianes: el amparar bajo el dominio del arte la más peligrosa convicción conservadora: la de una verdad inmóvil, natural y eterna en la cual deben justificarse las producciones humanas.¹⁸

Su influyente columna se mantiene hasta 1927, año en que el diario –fundado por su padre– es expropiado por la dictadura del general Carlos Ibáñez. En los años veinte, Emar denunciaba que “los críticos estaban muy equivocados, pero no por eso menos seguros de sus opiniones tradicionales y de su propio gusto”, según nos cuenta Adriana Valdés.¹⁹

Precursor original y rupturista, Emar es una de las figuras centrales de la vanguardia narrativa chilena. Fue un hombre culto que inició una verdadera cruzada por la difusión del arte moderno y por la introducción de la nueva racionalidad artística con el objetivo de romper con el celebrado criollismo que se venía desarrollando en la pintura. En uno de sus más interesantes escritos, su libro de cuentos *Diez*, publicado en 1937, destaca “Pájaro verde”, por la sorprendente radicalidad de su propuesta frente al arte. Para Soledad Traverso, se trata de una escritura paródica que puede leerse como “un manifiesto vanguardista en contra del arte como copia de la realidad, para adherir a un arte no representacional y autónomo”.²⁰ Con la excepcionalidad de su obra *Diez* y su especificidad como imagen-texto que es un manifiesto vanguardista y radical, Juan Emar recuerda a Kafka, sin embargo la obra del escritor checo no llegaría a ser conocida en Chile antes de 1940.



Diez, Juan Emar. Primera publicación en 1937

El poeta Pablo Neruda expresó de él: “Este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero”.²¹ Emar vivirá junto a un grupo de artistas y poetas de vanguardia en una modernidad periférica; su obra será rescatada del olvido sólo después de su muerte, gracias al escritor Enrique Lihn en los años sesenta. Lihn, admirador de sus escritos, es quien mejor analiza y destaca su obra como una de las figuras relevantes en la literatura chilena y en la escritura sobre arte. Las columnas de Juan Emar fueron publicados póstumamente en 1992 bajo el nombre de *Escritos de arte, 1923-1927*.



Juan Emar

Otro hecho significativo de la década de los veinte, y que tendrá significativas repercusiones futuras, fue el cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1927 por la dictadura del general Carlos Ibáñez, quien, además, decidió enviar a un grupo de 26 artistas becados a estudiar a París, quienes volvieron con nuevas ideas en contacto con las tendencias europeas y que se reconocerán como la *Generación del 28*. Aplicarán las artes a la arquitectura y el diseño, creando a su regreso la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Ambos movimientos, si bien fueron un importante factor en la renovación del arte de la década del veinte en Chile, se mantendrán en el marco del expresionismo y el post-impresionismo europeo.

Por esta misma época partirá a París, pero sin beca, el artista Hernán Gazmuri (1900-1979). Él será, a juicio del coleccionista de arte chileno y crítico Ricardo McKellar, “el primer pintor moderno” de Chile.²² *Autorretrato* (1931) y *Retrato de Clara* (1933) Gazmuri estudia en el



Autorretrato (1931) Hernán Gazmuri



Retrato de Clara (1933)

Louvre y en la Universidad La Sorbonne, donde asiste al taller de André Lothe y Ferdinand Léger. De temple orgulloso, se negaba a reconocer las penurias que pasaba en París frente a los otros artistas chilenos con quienes se encontraba; de hecho, regresa a Chile enfermo de tuberculosis. Será profesor en la Escuela de Bellas Artes hasta 1934, cuando es despedido por dictar charlas sobre el cubismo y la abstracción. La columna crítica de *El Mercurio* del 15 de abril de 1934, que escribía el artista Marco Bontá, no recoge su obra con las mejores palabras: "Un juego de entretenimientos, un puzzle de líneas de colores aprendidas o copiadas de las revistas".²³ Efectivamente, y por desgracia, el valor de su obra fue reconocido antes en el exterior, se encuentra mención a éste primer artista moderno chileno en libros del argentino Julio Payró, y en René Huyghe, *Cahiers d'Art*, París, mientras en la plástica nacional permanece en el olvido hasta después de su muerte.

Al abandonar la escuela de Bellas Arte, Gazmuri funda la Academia Libre de Artes Plásticas en los pisos superiores del edificio del diario *La Nación*. Con el buen aprendizaje de las nuevas tendencias en París, sus clases serán trascendentes, como lo recordarán algunos de sus alumnos que se transformarán en los próximos años en grandes artistas. Gazmuri, en efecto, fue el único maestro en pintura y dibujo de Roberto Matta entre los años 1932 a 1935, y será él quien le recomienda dejar Chile: "Para evitar las mismas incomprensiones que él sufrió".²⁴ Matta reconoce que de los muchos talleres y lecciones aprendidas en Europa, su maestro en pintura fue el modernista Hernán Gazmuri.²⁵ Entre otros alumnos suyos podemos contar a la escultora Lily Garáfulic, Hernán Larraín Peró, Anita Cortés y Carlos Sotomayor.



Hernán Gazmuri y Juan Emar comparten la triste condición de la falta de reconocimiento propia de las vanguardias artísticas en Chile con Sara Malvar (1894-1970).²⁶ Ella destaca en la escena de la plástica y la literatura que por esos años comenzaba a incluir una activa participación de mujeres, tanto en Chile como en el resto de Latino América. Precursora de la abstracción y en particular del cubismo, Malvar era amiga de Juan Emar y de Vicente Huidobro, para quien realizó dos caligramas en conjunto con el poeta.²⁷ En 1921 ilustra el poema *Moulin* de Vicente Huidobro para Salle XIV.

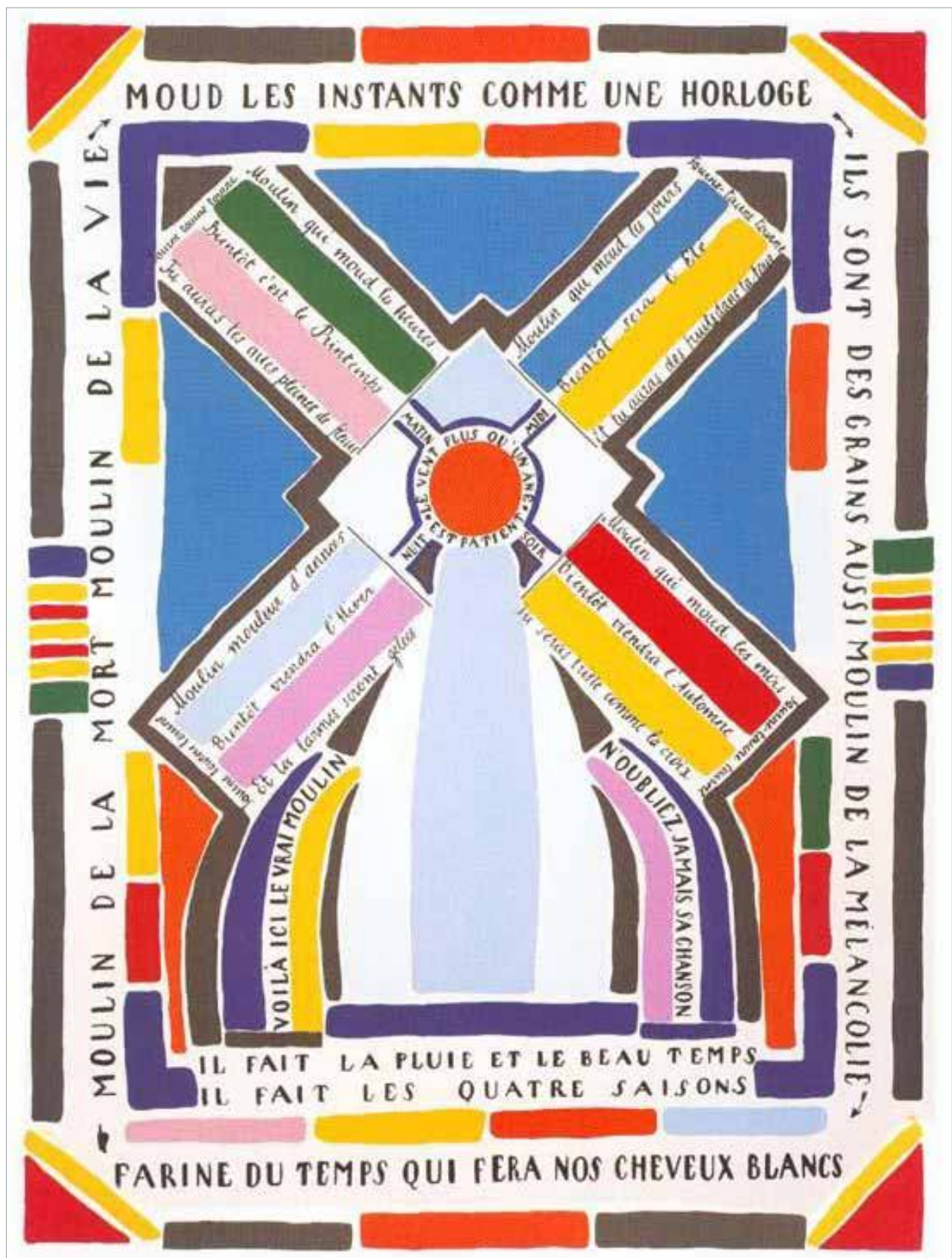
En 1925, Malvar participa en el Salón de Junio en Santiago, junto a los integrantes del grupo Montparnasse y otros artistas independientes, entre los que se encontraba Vicente Huidobro. En la ocasión presentó algunos de los poemas pintados de la serie *Salle XIV*. La muestra, posiblemente por mediación del poeta o porque eran obras de su propiedad, incluyó también obras de Picasso, Leger, Juan Gris, Lipchitz y Marcoussis.²⁸



¡Cuesta creerlo! Pero efectivamente, la crítica local se manifestó casi en completo desacuerdo con estas nuevas propuestas, demostrando con ella falta de cultura artística para vislumbrar la trascendencia que iban a tener en el medio local. Frente a tal incomprensión, se puede entender la partida de artistas como Matta y Huidobro.²⁹

Juan Emar, en su columna *Notas de Arte* del 29 de abril de 1925, publica una introducción del poema *Altazor*, bajo el título de *Altazor* con una entrevista a Huidobro. Emar le pregunta: "¿Y el Dadaísmo?" Huidobro contesta: "Ha sido una desinfección, una escoba barredora de falsos valores, una higiene".³⁰

El mismo año, Huidobro funda el periódico *Acción: Diario de Purificación Nacional*, en el que incorpora muchos procedimientos tipográficos.

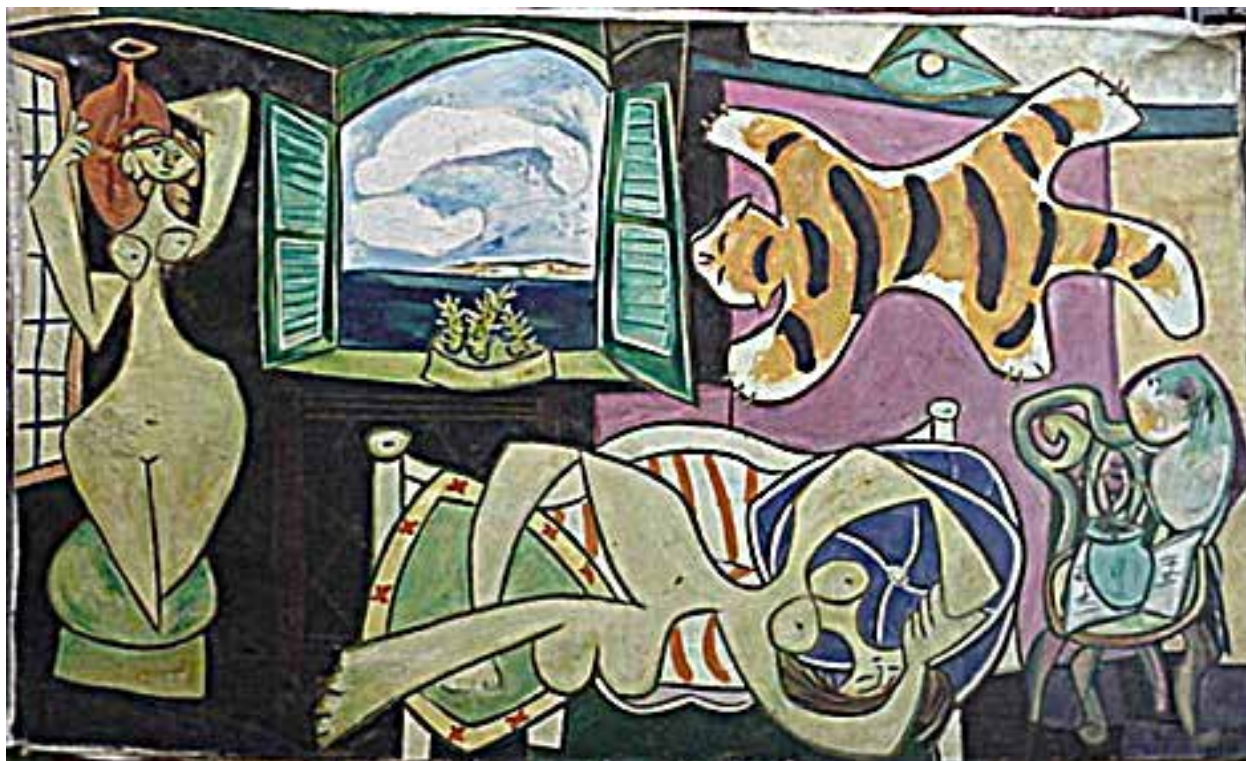


Vicente Huidobro Moulin boceto coloreado por Sara Malvar (1925) acuarela sobre papel 27,5 x 21,5 cm

VI

Expansión de la literatura de ideas. Auge editorial (1930-1950)

En los años treinta aparecen espacios de sociabilidad literaria y política que contribuyen significativamente a la expansión editorial. En la recién inaugurada librería y editorial Walton, fundada por el poeta Julio Walton, exponen algunos artistas cubistas en septiembre 1933, presentados por Vicente Huidobro. "Había un clima de interés por la literatura de ideas en la intelectualidad local a partir de 1930",³² cuenta el historiador de la cultura Bernardo Subercaseaux. En 1934, la editorial y librería Walton publica una novela de anticipación de Vicente Huidobro, titulada *La próxima*, y una serie de *Cuadernos de Educación Proletaria*, además de obras que examinaban con mirada favorable el avance del socialismo en el mundo. Huidobro auspiciará en 1934 al *Grupo Decembrista*,³³ conformado por pintores neo-cubistas entre quienes se encuentra el pintor Carlos Sotomayor, con quien lo unirá una gran amistad. Funda también las revistas *Vital / Ombligo* (1934), *Total* (1938) y *Actual* (1944). En 1937, además, apoya la creación del grupo *Mandrágora*,³⁴ formado en las tertulias literarias que organizaba en su casa, quienes van a desarrollar una larga producción a partir de los postulados surrealistas, aunque cada uno de los poetas destaca también con obras individuales de gran valor.

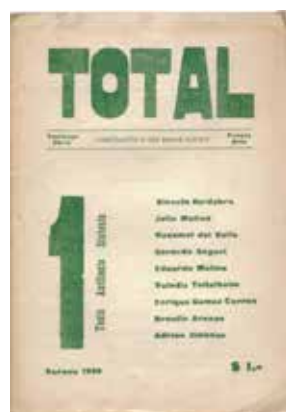


Título, Carlos Sotomayor año técnica, medidas



En estos años, entre 1930 a 1950, se vivió el más importante desarrollo de las letras en Chile, llamado incluso "La Época de Oro",³⁵ y contó con la aparición de redes intelectuales y editoriales, que difundieron un abundante cauce de nuevas ideas a través de libros y periódicos. Esta notoria expansión evidencia la existencia de un numeroso público lector, lo que afecta los factores visuales y gráficos, privilegiando la función y contenido en desmedro de la materialidad. No se editaban libros para vitrinas ni para adornar mesas, importaba el contenido, que influiría en el plano político –de interés a ésta tesis–, es una comunidad de lectores que se interesa en las ideas socialistas y, a imitación de los Frentes Populares europeos, se consolida en Chile el Frente Popular, que tendrá su primer gobierno democrático populista en 1938 y dos sucesivos gobiernos hasta 1950.

Portadas publicaciones de V. Huidobro Vital, Ombligo, Total, Actual



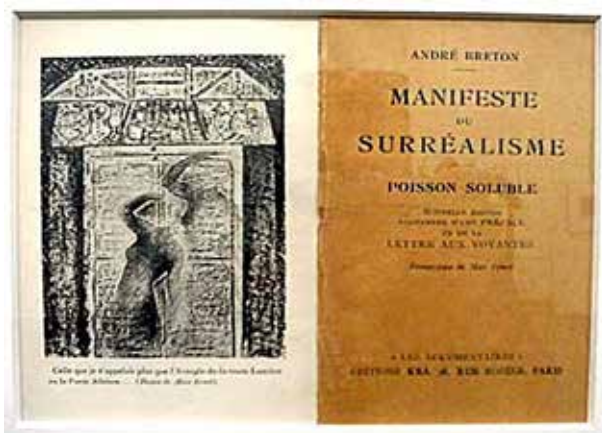
VII La modernidad extraviada

Ha sido en gran parte gracias al acucioso trabajo de investigación y rescate histórico-cultural del teórico y curador Ernesto Muñoz que hoy conocemos la identidad y los orígenes de quienes fueron los primeros seguidores de la abstracción en Chile. Muñoz, en efecto, publica el año 2009 *La Modernidad Extraviada*, y el 2010 reúne en una exposición transversal los distintos enfoques en esta tendencia a lo largo de casi un siglo en la exposición *El País Geométrico: 89 años de arte constructivo en Chile*, en el Instituto Cultural de Las Condes. Este título, a su vez, proviene del texto de la artista y escritora Sara Malvar, *Chile: Un país Geométrico*. En opinión de Muñoz, “Malvar fue la primera artista en teorizar sobre la abstracción geométrica”.³⁶ Y efectivamente ella afirmó lo siguiente:

Tengo amor por la idea del cuadrado, la más clara, impasible y serena. Si viniéramos a la vida con una conciencia geométrica, en equilibrio, donde todo fuera liso, claro, continuo, entonces tendríamos una ciudad blanca, recta de líneas precisas. El país geométrico donde querríamos vivir.³⁷



Sara Malvar, *El País Geométrico*



Manifiesto del Surrealismo traducido por Sara Malvar, para *Notas de Arte*. Publicado en diario “La Nación”; p 9 en *Notas de Arte* N° 39, el miércoles 23 de marzo de 1925. Archivo Ernesto Gallardo.

Malvar visualiza el modernismo que se desarrollará en Chile recién cincuenta años después. En 1925 traduce el *Manifiesto Surrealista*,³⁸ a sólo meses de su aparición en Europa, y que será publicado en *Notas de Arte*, N° 39

La publicación de E. Muñoz nos permite reconocer, además de figuras como Hernán Gazmuri o Sara Malvar, a artistas más independientes y menos conocidos, como Carlos Sotomayor (1912-1988), cuya obra incursiona en la abstracción cubista. Ninguno de ellos se ha formado en la Escuela de Bellas Artes



Notas de Arte. Publicado en diario "La Nación"; p 9 en Notas de Arte N° 39, el miércoles 23 de marzo de 1925. Archivo Ernesto Gallardo.

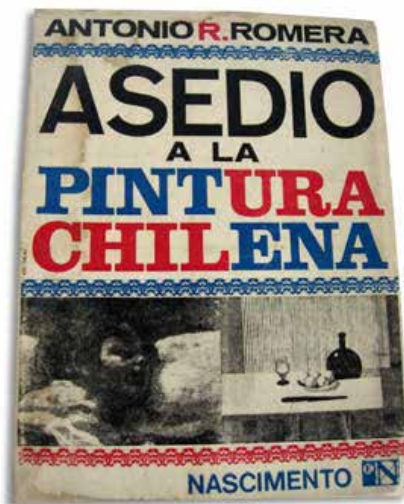
de la Universidad de Chile, sino que fueron todos alumnos del artista Hernán Gazmuri en su Academia Libre de Artes Plásticas. La hegemonía de la Escuela de Bellas Artes, ciertamente, ha sido uno de los factores que determinaron el que se haya dejado en el olvido a algunos artistas de gran valor que, sin embargo, no se formaron en esta escuela universitaria.

Hacia 1940 la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile sigue siendo la única escuela de arte universitaria en Santiago, y comienza a estabilizarse con algunos artistas destacados como Julio Escámez, Carlos Faz, Gracia Barrios, junto a los recién llegados refugiados republicanos, los artistas Roser Bru y José Balmes, que arriban a Chile por gestión de Pablo Neruda y Carlos Morla Lynch, Embajador de Chile en España, en el barco francés de carga *Winnipeg*.³⁹ Simultáneamente, aparece la pintura mural social que tendrá varias etapas en Chile, primeramente con la llegada de algunos exiliados mexicanos, como el muralista David Alfaro Siqueiros. Siqueiros realiza junto a artistas chilenos el mural *Muerte del invasor*, el cual retrata a los próceres de la emancipación de América para la biblioteca de la Escuela México, en la ciudad de Chillán. En este contexto, es digno de hacerse notar que algunas de las obras más significativas de la pintura mural se encuentran en la región del Bío-Bío (Concepción, Lota, Chillán), y que muchas fueron creadas después de grandes desastres naturales, como los terremotos del año 1939 y 1960.⁴⁰

Durante la segunda Guerra Mundial, muchos artistas y escritores, tocados por el desgarró de las noticias, viven "puertas adentro", trabajando unidos en una vida eminentemente urbana alrededor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, situada en el Parque Forestal, lo que es hoy el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Intercambian ideas deslumbrados por la literatura europea y el legado de las vanguardias, la evolución del psicoanálisis y el surrealismo, la revisión del marxismo y los pensadores modernos, como ya se venía produciendo en la década anterior, siendo una generación con gran desarrollo cultural. Dado el escaso acceso a los libros de editoriales europeas, sumado a las dificultades de obtener los derechos de publicación para las editoriales nacionales, numerosos textos se editan y se leen "pirateados", como diríamos hoy, al punto que el mismo escritor Ortega y Gasset menciona este hecho en un libro suyo, refiriéndose a los chilenos lectores como "los piratas del pacífico".⁴¹ De su vida al interior de la facultad universitaria, el artista José Balmes recuerda la formación, junto a otros alumnos, del *Grupo de Estudiantes Plásticos*: "Pretendíamos producir una renovación; la dirección de la escuela nos daba las llaves de la biblioteca y nos permitía reunirnos sábados y domingos para discutir, leer y sacar ideas".⁴²

De las conversaciones al interior del Bellas Artes, se iba preparando el ambiente para el *informalismo*, que nace después de la II Guerra Mundial, en el marco del pensamiento existencialista y en un momento en que se percibía la vida como fracaso de la sociedad. En el informalismo el arte se convierte en un encuentro terapéutico, en una necesidad casi visceral y primigenia, más tensional que simplemente matérica.

Una vez que hemos dejado atrás la primera mitad del siglo XX, las artes visuales recién van a estar próximas a desarrollar las tendencias del modernismo. Lamentablemente, son escasas las publicaciones que dan cuenta de las producciones artísticas de este período, y cuando las hay, por regla general se circunscriben a aquellas obras desarrolladas desde la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, dejando de lado a muchos de los mencionados artistas adherentes a las vanguardias.



Historia de arte chileno Antonio Romera (1950) y Catalogo Primera exposición Museo de ... (1951)

Publicaciones que son reunidas y expuestas en ocasión de la exposición *Chile 100 años de Artes Visuales*, en el Museo Nacional de Bellas Artes (2000), gracias al curador Ramón Castillo a cargo de la primera parte (1900 a 1950). Castillo resume la existencia de un vacío generado por lo no-escrito y lo no-mostrado por la historiografía, pero reconoce el valor de publicaciones como la memoria expositiva realizada para la exposición Internacional de 1910, la primera *Historia del Arte Chileno* escrito en 1928, un catálogo de arte contemporáneo chileno elaborado en 1941 con textos de Eugenio Pereira Salas y Carlos Humeres, y la *Historia de la Pintura Chilena*, del crítico Antonio Romera (1951).

Los trabajos artísticos recopilados en el primer período intentan mostrar un hilo conductor sintético que facilite la comprensión por parte del espectador/lector de los conceptos o formas. Por ello la muestra [...] se organiza en cuatro secciones que obedecen a las problemáticas de la primera mitad del siglo XX: *El modelo europeo*, [...] exportado del siglo XIX. *El gesto y el motivo*, [...] un arte más autóctono, vinculado a la búsqueda de la propia identidad; *La razón plástica* [...] el acercamiento a las vanguardias pictóricas cubistas y abstractas, y *Entre lo privado y lo público*, [...] diversas búsquedas de los '40.⁴³



Carlos Hermosilla, *El niño del trompo*, 1970 Xilografía, 57 x 43 cms.

VIII

La disciplina del grabado: reproducción mecánica y serial

Al llegar a los años cincuenta, las disciplinas del grabado y las técnicas de reproducción mecánica tendrán un desarrollo gravitante. Su enseñanza y difusión se iniciará con la creación del Taller de Artes Gráficas en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile en 1930. En Valparaíso, el grabado será iniciado en el taller del artista Carlos Hermosilla en 1939 en la Universidad de Playa Ancha, quien difunde xilografía y linografía con contenido social y político.

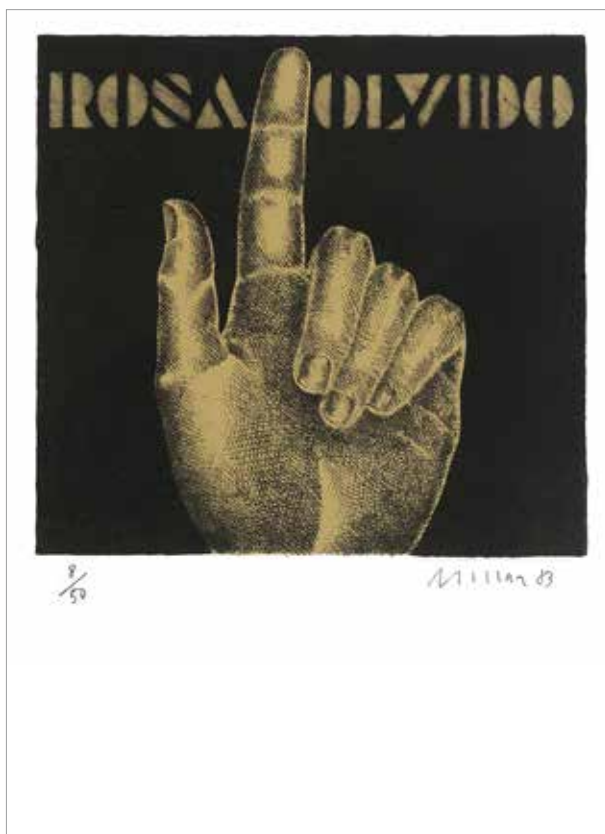
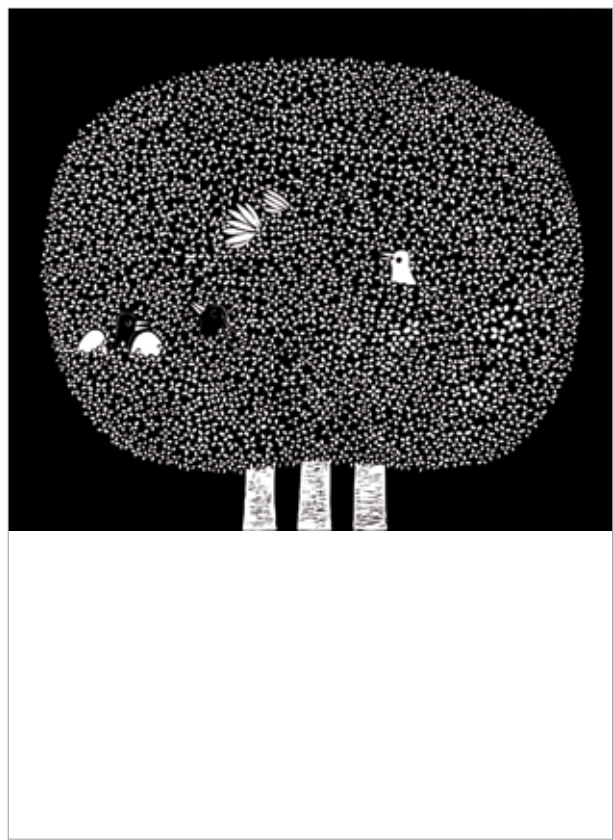
En Concepción, será el artista Julio Escámez, fundador en los años cincuenta de la Academia Vespertina de la Sociedad de Arte

de Concepción, antecedente previo a la conformación de la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción en 1972. Ahí destacan los importantes grabadores Jaime Cruz, Santos Chávez, Pedro Millar y Eduardo Vilches. En Santiago, en la década de los cincuenta Eduardo Martínez Bonatti será el encargado de desarrollar el taller de grabado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, impulsando nuevas líneas de investigación experimental incorporando elementos no tradicionales en la producción gráfica.

El artista y grabador Jaime Cruz señala en su texto sobre la exposición *Grabado Chileno*, que viajó por Córdoba (España), Berlín y Moscú:

La historia del grabado en Chile está compuesta por pequeñas historias paralelas entre sí y ligadas generalmente a las universidades. En el cual una tradición importante influirá en los artistas, es la Lira Popular, unos panfletos noticiosos o literatura de cordel que circularon en Chile entre 1866 y 1930.⁴⁴







Estadio Negro Nemesio Antúnez (1978) Grabado Aguafuerte 9/75 76 x 56 cm Inv UC-0217

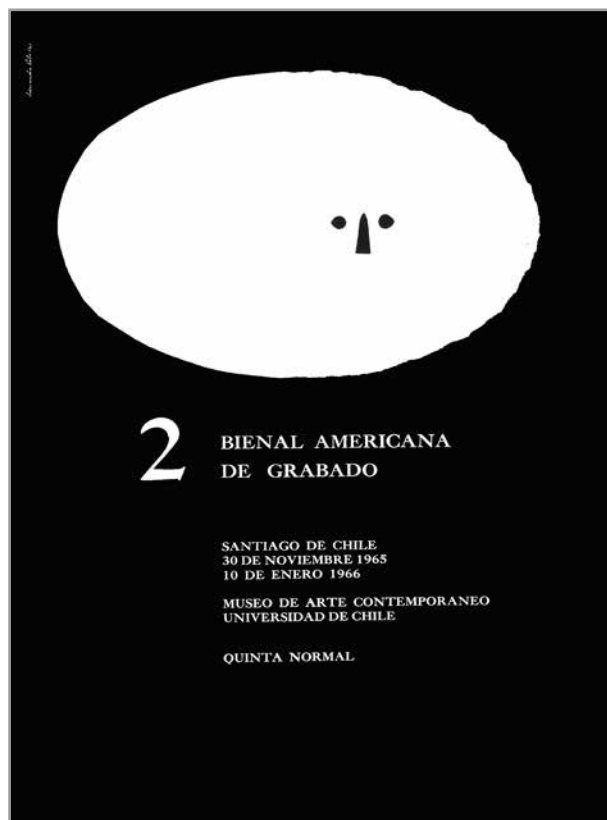
Los grabados xilográficos y las litografías de la *Lira Popular* son los primeros documentos conocidos que parten de una matriz en la cual se combina imagen con texto impreso, ilustrando acontecimientos, leyendas, mitos, textos poéticos y cantos populares para una población por entonces analfabeta en su gran parte. Grabado popular semejante al grabado de José Guadalupe Posada en México, y con el de la literatura de cordel del Nordeste de Brasil, lo que establece al menos en América Latina, la tradición de un arte que comienza a posicionar lo popular en lo masivo, en oposición al arte de élite representado por la pintura de caballete.

Una paso decisivo para la constitución del grabado en una prolífera disciplina artística fue el aporte del artista Nemesio Antúnez .

Creador en 1956 del *Taller 99*, será un centro de difusión y experimentación del grabado

que entusiasmará a muchos artistas. Roser Bru, quien hoy preside el *Taller 99*, recuerda su participación en estos términos:

Antúnez decidió comenzar estas clases en su casa-taller, de la calle Guardia Vieja 99. En nosotros se desencadenó una gran pasión por el grabado. Nuestros sueños fueron minados con infinitas ideas visuales que nunca acababan. La dulce Dinora fue siempre un puntal del taller. El austero Eduardo Vilches una gran presencia; Luz Donoso espléndida y yo misma empezando a ser.⁴⁵

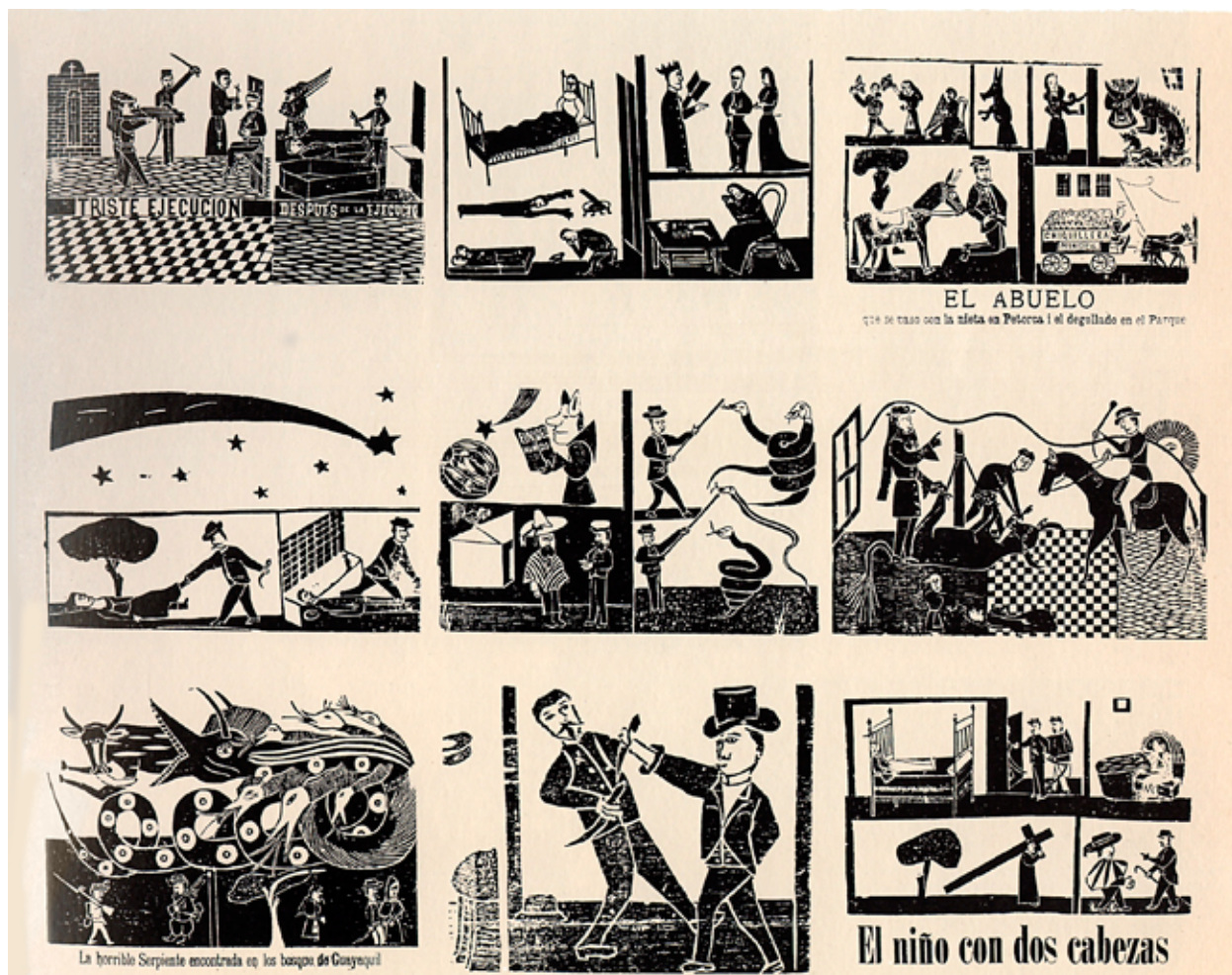


Afiches 4 Bienales Americanas de Grabado 1963-1965-1968-1970

Como director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, Antúñez impulsará las emblemáticas 4 *Bienales Americanas de Grabado*, en la década de los sesenta. Gracias a su gran conocimiento de la disciplina, también fue fundamental en la organización de las 4 *Bienales* el trabajo de Emilio Ellena, académico, coleccionista y creador de Ediciones Ellena/Rosario, en Argentina. Fue, de hecho, por iniciativa suya que la cuarta y última bienal se realizara en el Museo Nacional de Bellas Artes, incluyendo además la primera muestra de una serie de grabados de la *Lira Popular*. Justo Pastor Mellado cuenta:

Emilio Ellena va a adquirir una de las ediciones que el Instituto Nacional de Bellas Artes de Colombia producirá bajo los cuidados del reputado grabador Carlos Alvarado Lang. Será esta serie la que en 1969 incluirá en una de las salas especiales de la IV Bienal de Grabado, que tendrá lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes (...) Porque en esa bienal, se presentan además, algunos ejemplares "originales" y unas reproducciones fotográficas de ejemplares de La Lira Popular.⁴⁶

Lira Popular





Mario Carreño, *La Granada*, 1969, Óleo/ tela 88 x 34 cms

Un hecho histórico importante va a ser la apertura de la Escuela de Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1959, por iniciativa del arquitecto Sergio Larraín García-Moreno (1905-1999), hombre de excepcional capacidad emprendedora, y una de las figuras relevantes en la cultura chilena del siglo XX. Siendo decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, formó una comisión para organizar un plan de estudios trascendente al fundar la Escuela de Arte junto a Roberto Matta, Nemesio Antúnez y Mario Carreño.⁴⁷

En la nueva escuela de arte será nuevamente fundamental el traslado del *Taller 99* a la escuela, donde Nemesio Antúnez junto con Pedro Millar y Eduardo Vilches incorporan la enseñanza de las técnicas del grabado que tendrán un gran desarrollo en los años sesenta. La nueva escuela será en un principio Escuela de Arte y Diseño, con énfasis en el funcionalismo. A partir de 1971, no obstante, las escuelas de arte y diseño se independizan.

IX Primer ejercicio plástico de escritura y arte (1952)



Quebrantahuesos y portada diario Últimas Noticias 1952

El 23 de abril de 1952, un suceso original y jocoso de un grupo de artistas y poetas se transformará en un hecho de la mayor envergadura en el campo de escritura y visualidad. Su influencia, de hecho, se verá reflejada en los años setenta en la escena de escritura y arte, repercutiendo hoy en día en las artes visuales, en el periodismo escrito y en el formato de los espacios expositivos. Este grupo era liderado por el poeta Nicanor Parra, quien regresaba a Chile después de dos años en la Universidad de Oxford. Venía con el



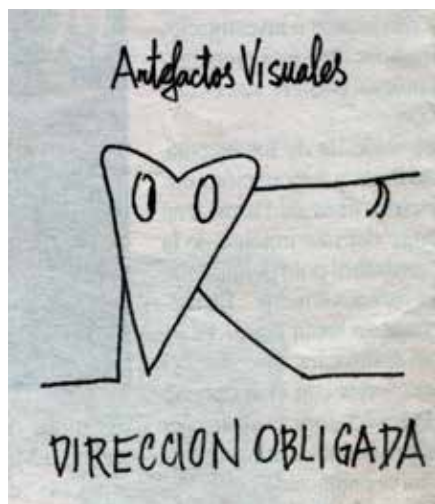
germen de la antipoesía que iba a cambiar el rumbo de la literatura Latinoamericana, y en 1954 publica una de las antologías poéticas más importantes del siglo XX en las letras españolas: *Poemas y Antipoemas*.⁴⁸

Cuando en Europa de post-guerra imperaba la muerte, “en Chile reinaba la poesía y los poetas esencialmente transnochadores vivían con euforia desmedida”, dirá el poeta Jodorowsky. Si bien partió como una humorada de unos grupo de amigos intelectuales en un rincón de la vitrina del restaurante *Naturista* de calle Bandera, frente a los Tribunales de Justicia, en pleno centro cívico, se instaló por primera vez lejos de las galerías de arte y accesible al transeúnte común y corriente un periódico-collage de noticias con el nombre el *Quebrantahuesos*. En palabras de Ana María Risco, se trató de un trabajo “nutrido en gran parte por la sensibilidad iconoclasta de Nicanor Parra”, y cuya publicación “constituye probablemente el primer ejercicio práctico de confrontación entre palabra e imagen en la historia del arte chileno”.⁴⁹

Como ejemplo destacar este texto:

“CON LA VENIA DE LAS AUTORIDADES / UNA ROBUSTA MUJER DE 30 AÑOS / PIDE / CORRUPCIÓN”; “PARA ENTREGA / INMEDIATA / OFRECEMOS / SECRETARIA / Competente / Con piernas reforzadas”; “ALZA DEL PAN/ PROVOCA/ OTRA ALZA/ DEL PAN”.

El mismo Nicanor Parra relata lo siguiente: “Ya el año ‘48 había realizado el primer *Quebrantahuesos* en los muros del taller de mi amigo Roberto Humeres, frente a la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal de Santiago”. Y respecto al origen del nombre quebrantahuesos añade: “El nombre lo había tomado del libro *El canto de la tripulación*, obra maestra del escritor Pierre Mac Orland que dice ‘y aparecen unos pájaros siniestros que les quebrantan los huesos’”.⁵⁰ El *Quebrantahuesos* sería un anticipo de los *Artefactos* que Nicanor Parra publicaría en 1972, año que el poeta recibe el Premio Nacional de Literatura. Su hija mayor, la artista Catalina Parra, al separarse sus padres se irá a vivir con Nicanor a calle Mac Iver 22, en un departamento muy cerca de la Escuela de Bellas Artes que sería la cuna de *Quebrantahuesos*. Ella misma recuerda cómo se reunían a menudo en su casa, en una mezcla de locura delirante y genial, Enrique Lihn, Lucho Oyarzún, el Queco Sanhueza y Alejandro Jodorowsky, entre otros.



Juegan al absurdo, disparan y se mofan de los noticieros que a diario circulan por la prensa escrita. Lihn define esta aventura literaria y visual como una “vitrina de energúmenos”:

El *Quebrantahuesos* era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con originales tipografiados de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (collage verbal y gráfico), sintagmas tomados en general de los títulos o subtítulos de los periódicos, e imágenes compuestas con el mismo procedimiento.⁵¹



Sólo el azar era el camino. Este postulado era también el de los dadaístas: lanzarse a las consecuencias del destino y llegar a una total libertad creadora del subconsciente. Tristán Tzara, por ejemplo, dirá que respiraba la muerte de la inspiración poética cuando escribe *Para hacer un poema Dadaísta*.⁵² El mismo juego con el azar lo encontramos en los poemas pintados de Huidobro, en la escritura visual de *Quebrantahuesos*, y en los *Artefactos* de Nicanor Parra.

Este hecho creativo y humorístico de imagen-texto visual será el antecedente de algunas “acciones de arte” de los años setenta en Chile. Es el más significativo de los hechos culturales y artísticos de toda la historia cultural de Chile y sin duda Nicanor Parra es el más grande de los artistas, que a partir de ésta invención desarrolla sus *Artefactos* (Parra, junto con Lihn y Jodorowsky, también desarrollan una serie de intervenciones de arte en los años cincuenta, rebautizaron estatuas públicas consideradas como íconos del simbolismo nacional, entre otras acciones públicas).

Todo lo cual se puede ver reunido en el libro de Parra *Obras públicas*. Es el detonante de todo lo que vendrá a finales de los años setenta, que será recogido de esta semilla que aún hoy, sigue sacando de las casillas.



Quebrantahuesos y Artefactos de Nicanor Parra



Sergio (Queco) Larraín, *Petit Fillies, paisaje Bavestrello, Valparaíso* (1957)



Niños subiendo el puente de los carros (1952)

X

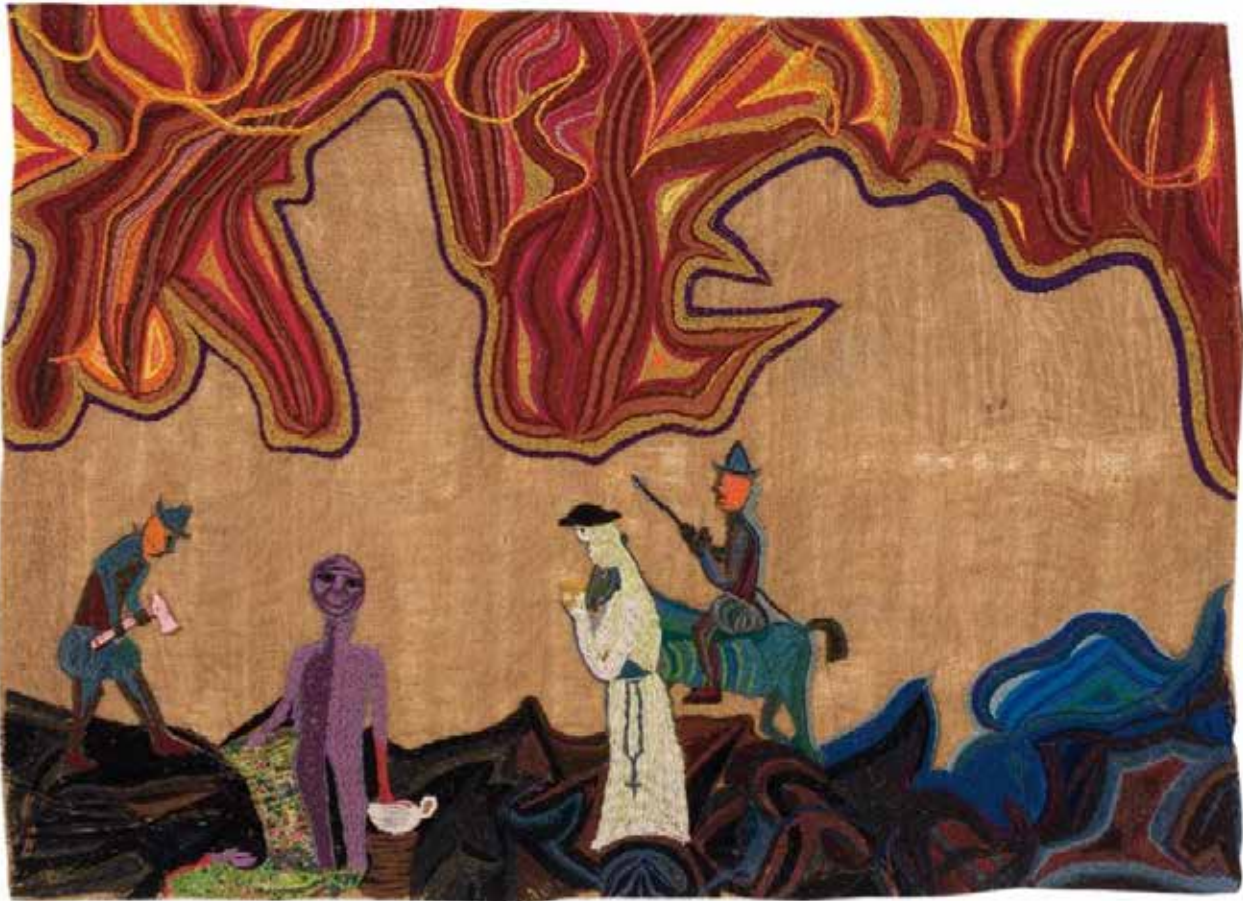
Dos artistas singulares y universales

Un artista singular en los años cincuenta y amigo de estos intelectuales es el fotógrafo Sergio "Queco" Larraín (1931-2012). Hijo del arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, "Queco" Larraín es coleccionista de arte moderno y también de arte precolombino, donando su colección para fundar el Museo de Arte Precolombino. Motivado por el ambiente cultural que se vivía en la familia paterna, creció entre artistas e intelectuales y circulaba entre estos grupos creativos, siendo amigo de Matta, Antúnez, del poeta Lihn y de Violeta Parra, entre otros. En 1954 expone y dos años después envía una carpeta de sus fotos al director del MoMA de Nueva York, quien responde comprándole sus primeras fotografías. Su sensibilidad lo hará el más grande fotógrafo de Chile en la esfera mundial, innovador en sus perspectivas múltiples y en su temática centrada en los seres más vulnerables de la sociedad. Es además el único fotógrafo chileno hasta el día hoy en ser parte de la agencia *Magnum*, a la que ingresa en 1959 invitado por Cartier Bresson. Hace 30 años que se ha retirado a vivir modestamente en el poblado nortino de Tulahuen, en el Valle de Limarí, dedicado a la meditación, y no volvió más a Santiago. Y aunque habría

sido a pesar suyo aceptar un homenaje, el 2012 se publica un libro sobre su obra, y sus hijos han accedido a que se le rindiera un homenaje en el Museo Nacional de Bellas Artes que está programado para el 2014, organizado por la agencia *Magnum* (que tiene los derechos de su obra), y que será curada por Agn s Sire.

En la misma década destaca una de nuestras más grandes artistas, cuya música ha trascendido a nivel universal: la folklorista Violeta Parra, hermana de Nicanor, y uno de los personajes más interesantes de la cultura chilena. Compositora autodidacta, har  un rescate de la música religiosa y popular, el canto a lo humano y lo divino, crea una canción poético musical que ha nacido desde lo medular de la identidad chilena, una música nostálgica pero poética en sus orígenes. También borda historias populares, y sus telares en arpillera tienen candidez y poesía, y llegaron a ser expuestas en el Louvre en 1964.

En el año 56 ella convence a la Universidad de Concepción para que le sostengan una investigación etnomusical en la zona de Florida y Chill n. [...] Y entonces ella llega, hace esa investigación, se mueve con un magnetófono y un cuaderno y convive con las viejas cantoras que hace diez años que ya no cantan. Y entonces las hace cantar de nuevo. Y como no sabe música, inventa su propio sistema de anotación y cuando llega a Santiago pide a unos amigos m sicos que le hagan la transcripción. Lo que ella hace es recomponer la poesía popular chilena que estaba escrita en la *Lira Popular*.⁵



Violeta Parra, Los conquistadores. Yute bordado con lanigraf a (1964) 142 x 196 cm

XI

Crítica y poesía en la escritura sobre artes visuales

En cuanto a la escritura crítica de esos años, y ligado a la formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, es el poeta Enrique Lihn un agente en la introducción del concepto de modernidad de la nueva generación de artistas, portadora histórica de las protestas estudiantiles de los años 20 y que abrirán un ámbito de posibilidades en la segunda mitad del siglo. En 1967 se radica en Cuba por un año, desarrollando por ese tiempo una poesía que se confronta con el compromiso político y el activismo revolucionario.

Es una poesía demoledora a la sombra de una acción revolucionaria que amenaza con cambiar los destinos del continente. A raíz del caso Padilla, Enrique Lihn se transforma en uno de los primeros intelectuales latinoamericanos en manifestar su disidencia con Cuba.⁵⁴ En ese ánimo se perfila como un personaje provocador de una gran capacidad crítica, no sólo interactúa con los artistas y con su eventual público, sino con otros críticos a quienes en 1956 consideraba “complacientes, relativistas e incapaces de proponer criterios, temerosos de ser acusados de estrechez mental, característica de sus antecesores”.⁵⁵

La obra de Enrique Lihn es un segundo hito, cuarenta años después de Juan Emar, en la crítica de la crítica de arte chilena. Si bien en situaciones históricas diferentes, Emar también buscaba interrumpir las relaciones caducas: “Inmovilidad y certeza ciega”, alegaba valientemente, promoviendo una renovación de fondo y forma con el modernismo en el arte y en la escritura. En los años cincuenta y sesenta, cuando la facultad universitaria ya amparaba y reconocía oficialmente los nuevos lenguajes, Lihn ve no obstante que en los críticos hay “exceso de ecuanimidad y dilación del juicio”.

A su muerte, Alejandro Jodorowsky escribe sobre su amigo Lihn:

Tuve la suerte de convivir con un joven genial, el más gran poeta de habla castellana, poeta verdadero, genuino, auténtico, mediúmnico, funcionando a esa temprana edad con un sólo lema ‘Amor y Cultura’... Completamente inadaptado, sufriendo el impacto del mundo que él veía grotesco. Grotesco era *incomunicaciones inconscientes*.⁵⁶

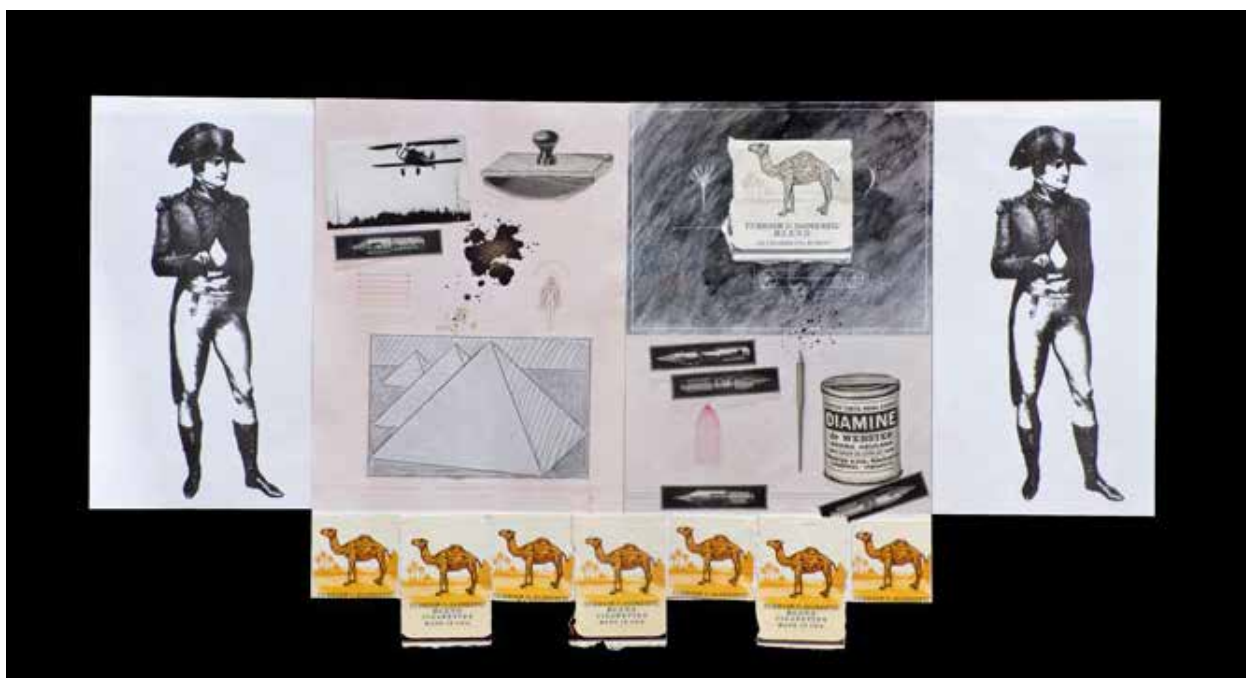
En una oportunidad el escritor Enrique Lafourcade comentó una humorada, realizada por los amigos Lihn y Jodorowsky en los años cincuenta, que fue confirmada por su sobrino el escritor Cristián Warnken Lihn: “Una vez, decidieron hacer una larga caminata siempre en línea recta cruzando la ciudad, sin detenerse ante ningún muro o puerta, sólo para sellar un pacto de amistad, subidos arriba de un árbol, al caer la tarde”.⁵⁷

XII

Un maestro en la vanguardia poético-visual

Enrique Lihn justamente reconoce tempranamente a otro gran artista chileno de la vanguardia poética y visual, Juan Luis Martínez (1942-1993) de Valparaíso. En opinión del poeta Raúl Zurita (quien fuera su cuñado), Martínez es uno de los poetas más lúcidos de su generación, resaltando su capacidad literaria, su erudición y su ingenio visual: "Crea *collages*, ensambla objetos, con una libertad propia de la mejor vanguardia. Con fantasía y humor poético, entre acertijos literarios y lingüísticos".⁵⁸

Artista singular e independiente, fue lamentablemente otro gran artista cuyo valor no fue reconocido sino después de su muerte. Así, el crítico Waldemar Sommer escribirá el 2003: "Desarrolla sus *collages* con gracia delicada y simple, asimilamiento conceptual, con una lucidez visual donde convergen soplos de raigambre literaria".⁵⁹



Juan Luis Martínez, Dibujando el sueño de la Pirámide I, Técnica Mixta

Juan Luis Martínez vivió en la bohemia porteña manteniendo una relación profunda y sentimental con su ciudad de origen. Durante su vida opta por mantener una severa distancia de los círculos de poder, sean estos académicos u orgánicos, para desarrollar sus postulados artísticos y estéticos con plena libertad. Con su obra visual construyó una analogía entre la visualidad y la palabra. En sus creaciones poético-visuales, Martínez desarrolló un largo proyecto de arte que concluyó en 1978 y que consistía –muy cercano a Duchamp– en un arte poético construido en base a una recolección artesanal, a un conjunto de signos rescatados: nombres, citas, dibujos,



Juan Luis Martínez, Destellos de Vanidad I y II, Técnica Mixta

comics, recortes de prensa, objetos, fotografías, mapas y otros. En este proceso, hacía uso de la ironía humorística de los surrealistas, de la realización de preguntas, y de la presencia de enigmas, siempre evidenciando el valor y el protagonismo del acto poético. De su obra surgen relaciones con autores que se caracterizaron por la creación de juegos fantásticos de palabras en obras literarias

plenas de visualidad: Vicente Huidobro, César Vallejo, Julio Cortázar y Lewis Carroll, como expresa él mismo. Sus creaciones plásticas guardan una especial analogía con la obra del artista norteamericano Joseph Cornell, quien, como Martínez, se recluyó en su hogar, incorporando la idea de inmovilidad a su obra. El escritor Pedro Lastra agrega:

Buscó el idioma impersonal de los problemas físico-matemáticos y aritméticos, los axiomas, las hipótesis de ciencia ficción, el juego del bricolage, el uso literario de los espacios en blanco, los ideogramas chinos, partituras musicales, diagramas, la presentación de objetos pegados a páginas impresas, como por ejemplo, pequeños anzuelos, puñados de tierra, certificados de defunción y fichas de lectura separadas por banderitas chilenas de papel.⁶⁰

A través de sus "objetos visuales", como él los llamaba, pone en práctica el movimiento de una poética del archivo, de la librería de viejos y de objetos navales pertenecientes al contexto porteño. Será esta pasión por los archivos que lo conducirá a diseñar la caja *La poesía chilena* (1978). Dentro del poema es la letra misma lo más importante, y por extensión los objetos que son dispuestos conscientemente para formar una obra; se trata de una convivencia de elementos plásticos y literarios, una cualidad que lo convierte en un artista precursor,

especialmente influyente en los artistas que desarrollan su obra en la gráfica de finales de los setenta. Su obra trasciende y en 1992 es invitado por el Gobierno de Francia al acto de reconocimiento *Le Beaux Étrangers*, en París, compartiendo esta destacada invitación junto a otros diez escritores chilenos, entre los que destacan Nicanor Parra, Diamela Eltit, Gonzalo Rojas, Jorge Edwards.



Juan Luis Martínez, Juan XXIII, 1965 34 x 24 cm

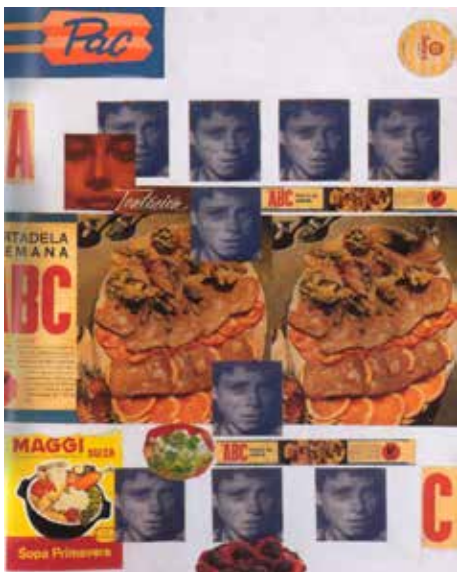
En la misma línea de Martínez, Jaime González Barahona (1935-2010) tuvo un destacado rol en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. También algo distante y reservado, Barahona



Jaime González, S/T (1982) 28 x 38 cm



Hugo Marín, S/T (1992) acrílico sobre papel 70 x 86 cm



Francisco Brugnoli, Los Alimentos, Collage (1935)

fue artista, arquitecto y docente, y realizará interesantes cajas visuales en los años sesenta, con el mismo afán de la poética de archivo en el collage, cercano a las tendencias del arte Pop y Fluxus. Su lograda obra es silenciosa y poco conocida, pero llena de un humor surrealista y de archivo. Construye un espacio metafísico como el gabinete de arquitecto.

Con todo, la incorporación de collages, textos y objetos, propia de la obra de Juan Luis Martínez, será una importante influencia para la escritura y visualidad de muchos artistas de la escena de fines de los sesenta. En ese sentido, serán de interés las exposiciones de Hugo Marín en 1963 con sus obras que denominó *Efímeras*. Hacia 1965 emerge también el artista Francisco Brugnoli, quien será el más consecuente en su línea de investigación a partir del collage, lo objetual y las instalaciones. Agrega Sommer: "Brugnoli, con la influencia Neodadá del artista norteamericano Robert Rauschenberg y sus trabajos experimentales que denomina *Pegoteados*".⁶¹ Mellado, frente a esta declaración, piensa diferente: "Brugnoli le tiene aversión moral al pop [...].

Porque no te olvides que, en esa lucha, Rauschenberg es la

CIA".⁶² Esto se debe a que en los sesenta hay un gran crecimiento del PC y Brugnoli es del partido, junto a otros artistas. A juicio de Mellado, lo que hacen es un "pop comunista".⁶³ Para la izquierda chilena, la afirmación de la cultura popular está en lo artesanal y en lo objetual artesanal. Es por esto que Brugnoli reconoce su búsqueda de un lenguaje a disposición del gobierno de Allende y lo confirma: En la Unidad Popular el brigadismo hizo que algunos artistas intentaran poner algunos



Los trabajos los días, (2003)

elementos del lenguaje de las artes visuales a favor de una arte mural: “Por esto alguien nos llamó Brigada Mondrian”.⁶⁴ Con el golpe de estado, no obstante, el arte objetual perdió continuidad.

XIII

La abstracción geométrica y el informalismo

Con las reformas curriculares promovidas por el llamado *Grupo de Estudiantes Plásticos* de la Universidad de Chile, se van a desarrollar en la segunda mitad de los años cincuenta dos orientaciones plásticas que buscan eliminar el nexo referencial del modelo realista, lo cual marcará finalmente la entrada definitiva al modernismo. Se trata del grupo *Rectángulo* y del grupo *Signo*. Uno de los textos destacados que abordan estos movimientos del arte en Chile, es *Abstracción y Figurativismo*, de Jorge Elliot (otro de los escasos críticos destacados de esta época). En opinión de Enrique Lihn, se trata de un texto inscrito más bien en la filosofía del arte, pero cuyo valor expresa de la siguiente manera: “Dicho trabajo constituye, sin duda alguna, uno de los más brillantes desafíos del espíritu que se hayan escuchado en este país en relación al tema que aborda”.⁶⁵

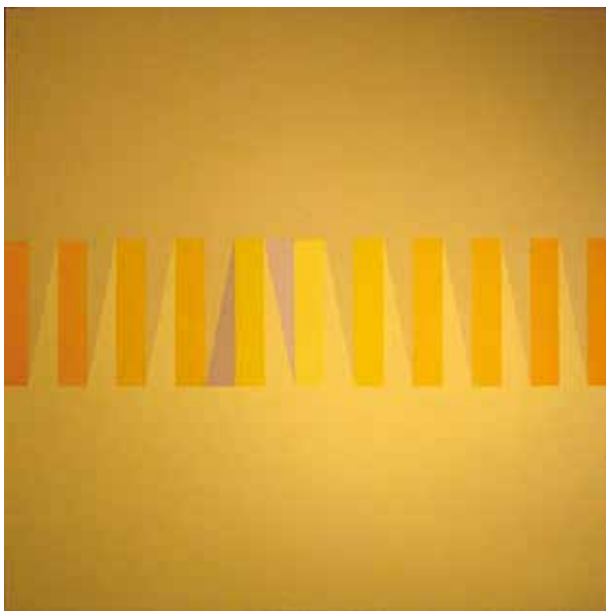
Como ya indicamos, en la segunda mitad del siglo XX marca el inicio del modernismo en las artes visuales chilenas: por una lado la abstracción, y por otro lado el informalismo. En la abstracción destaca el artista Ramón Vergara Grez, junto a Gustavo Poblete, Matilde Pérez y Elsa Bolívar. Se trata del grupo *Rectángulo*, el cual opta por la abstracción



Ramón Vergara Grez, Espacio-escenográfico óleo sobre tela



Mario Carreño Mural Colegio San Ignacio de Pucuro (1956)



Gustavo Poblete, *Juego Virtual* (1997) Óleo sobre tela 150 x 150 cm



Matilde Pérez, *Construcción Maderas N°20* (1982) Collage 100 x 120 cm



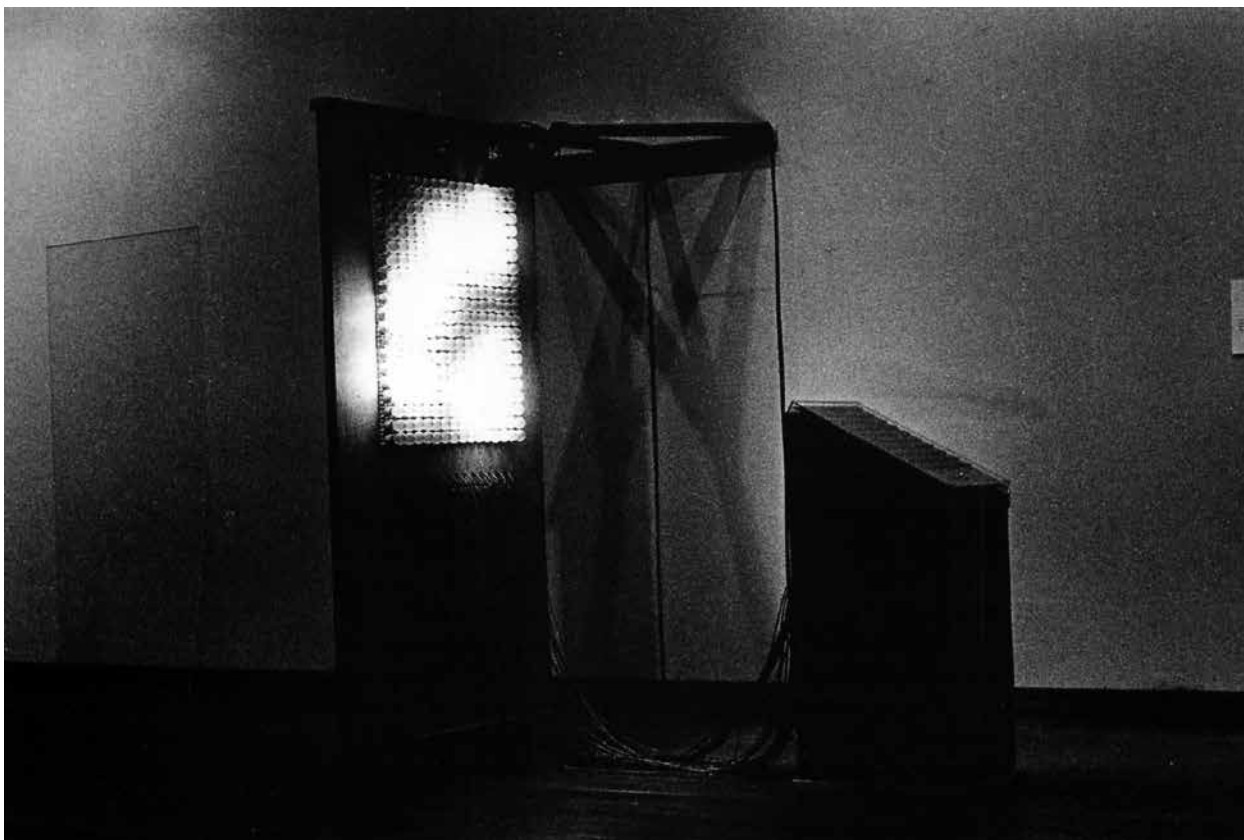
Carlos Ortúzar *S/T* (1979) Técnica mixta 100 x 100 cm

geométrica de pintura plana, desvinculada del motivo y de la representatividad. Atraídos por lo urbano, realizan murales en fachadas de industrias y edificios teniendo como base un fundamento constructivo, analítico y geométrico en planos de color. En 1962 el grupo *Rectángulo* cambiará su nombre por el de *Forma y Espacio*, lo que marcará también el distanciamiento de algunos de sus miembros, como es el caso de Matilde Pérez, Carlos Ortúzar e Iván Vial, quienes se inclinarán por el arte cinético, incorporando la ilusión óptica, motores eléctricos, sensores de calor o de luz, creando diferentes planos de profundidad y movimiento y abriendo un camino inédito en el arte chileno.

En particular, la influencia de Matilde Pérez será muy significativa en las generaciones de inicios del siglo XXI. Simultáneamente, el artista Juan Downey, en 1965, partirá a Nueva York donde incursiona en el video, y a partir de 1967 con el video y la interacción del público con la obra.

El segundo grupo de artistas optará, como decíamos, por el informalismo. Se trata del grupo *Signo* (1965), el cual, encabezado por José Balmes, y junto a Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati, proponía una desintegración de la imagen readecuando la matriz informal del gesto puro y la materia e incorporando en ella nuevos procedimientos plásticos como imágenes impresas en diarios y revistas. Más que lo formal y matérico, hay en las obras del informalismo una tensión latente.

En 1966, José Balmes es nombrado director de la cátedra de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y en 1972 decano de la Facultad de Bellas Artes de la misma institución, cargo que desempeña hasta el golpe militar de 1973 y la consecuente intervención de la Universidad de Chile. En ese momento, se les exigió regularizar sus estudios para seguir como



Juan Downey, 'Shadow Storage' (Almacenaje de sombras) (1971) varios electrónicos, plexiglas y madera.

profesores académicos y la mayoría de los artistas profesores eran autodidactas, y de hecho algunos ni siquiera habían terminado sus estudios secundarios. José Balmes y Gracia Barrios partirán a París y Eduardo M. Bonnati, que estaba a cargo de la enseñanza del grabado, se irá a Madrid donde se desempeñará como profesor en nuestra facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Por estos años, Balmes producirá el gran cambio en la formación académica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, desde el informalismo al arte político, siendo semillero de grandes artistas. Se abrirán contactos hacia el exterior, aportando diversas influencias europeas y, lo más importante, se estrechan las relaciones artísticas en el continente —en particular con los artistas argentinos—, en concordancia con las afinidades político-sociales de Latinoamérica en la década. En Chile, sin embargo, no encontramos manifiestos de la envergadura histórica como los que encontramos en Brasil, Uruguay o Argentina, debido, en parte, al tardío desarrollo de las tendencias modernistas. No obstante, la transformación de las condiciones políticas y culturales que trae el golpe militar en el país, hará que manifiestos y colectivos adopten un papel fundamental en la historia cultural, artística y política en Chile desde los primeros años de la dictadura militar.

Con el paso del tiempo, la hegemonía de la formación artística en Chile alternará entre las dos escuelas de arte tradicionales: de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica. La primera se enraíza en una tradición laica y masona, frente cuya influencia, sin embargo, la tradición católica



Gracia Barrios, *América no invoco tu nombre en vano* (1970), Acrílico sobre tela 159 x 301 cm

ha sido gravitante en la cultura chilena, así como en toda Latino América. Aunque no siempre visible, encontramos en el arte una fuerte presencia de la imagería cristiana. Presencia que está constituida en parte por el deseo de los artistas de encontrar su propio lenguaje expresivo, lo cual involucra un equilibrio entre herencias culturales disímiles: americana, europeo-cristiana, y toda la revolución vanguardista y tecnológica de la modernidad. Esto aparece ya mencionado en uno de los primeros manifiestos de arte del continente, obra del ensayista y poeta brasileiro Oswald de Andrade, en su *Manifiesto Antropófago* (1928): “Estamos cansados de todos los maridos católicos recelosos dramáticos”.⁶⁶ Por su parte, el artista uruguayo Joaquín Torres-García, creador de un arte constructivo que él llamará el *Estructuralismo*, centrará su búsqueda artística en las raíces de América del Sur. Fundará *La Escuela del Sur*. En su manifiesto, del mismo nombre (1935), describe así estos influjos sudamericanos: “Fijándonos bien descubriremos el íntimo carácter de todo (...) nos hallaremos con algo muy acentuado y propio”.⁶⁷

XIV

Carteles y Murales político-sociales (1963-1973)

Producto de los movimientos políticos de la izquierda latinoamericana y la influencia del muralismo social en América Latina, en los años sesenta nacen en Chile las brigadas muralistas al interior de los partidos de izquierda, como parte de las campañas presidenciales de 1964. Motivadas por una necesidad contingente de expresar la lucha popular y política, las brigadas muralistas tendrán un papel de gran importancia en la historia artística chilena, volcando el arte a los muros periféricos urbanos.

Fue una circunstancia social la que abrió los ojos (...) el año 1964 para las elecciones presidenciales, el candidato demócrata cristiano (...) contaba con un equipo de expertos en comunicaciones, apoyado por su homólogo, el partido demócrata alemán, desarrollando una campaña propagandística nunca antes vista en el país. Ante esto, el comando local de su contrincante, el socialista Salvador Allende, quien estaba apoyado por el Frente de Acción Popular (FRAP), optó por lo que llamaron la "ofensiva callejera".⁶⁸

Las brigadas muralistas toman del muralismo mexicano la imaginería del mundo indígena, el cual había adquirido protagonismo con la revolución mexicana (1910-1917), la cual había incorporado al pueblo originario a su desarrollo cultural. Es por ello que encontramos un imaginario chileno que reinterpreta en un colorido propio los rasgos aztecas. Por otra parte, la influencia de la revolución cubana (1959) se dejará sentir sobretodo en los carteles políticos, ejecutada en la técnica de la serigrafía. Los carteles eran pegados en los muros y paneles de la calle. Tanto en uno como en otro caso, tenemos al artista "incorporando" la temática popular y sus costumbres.

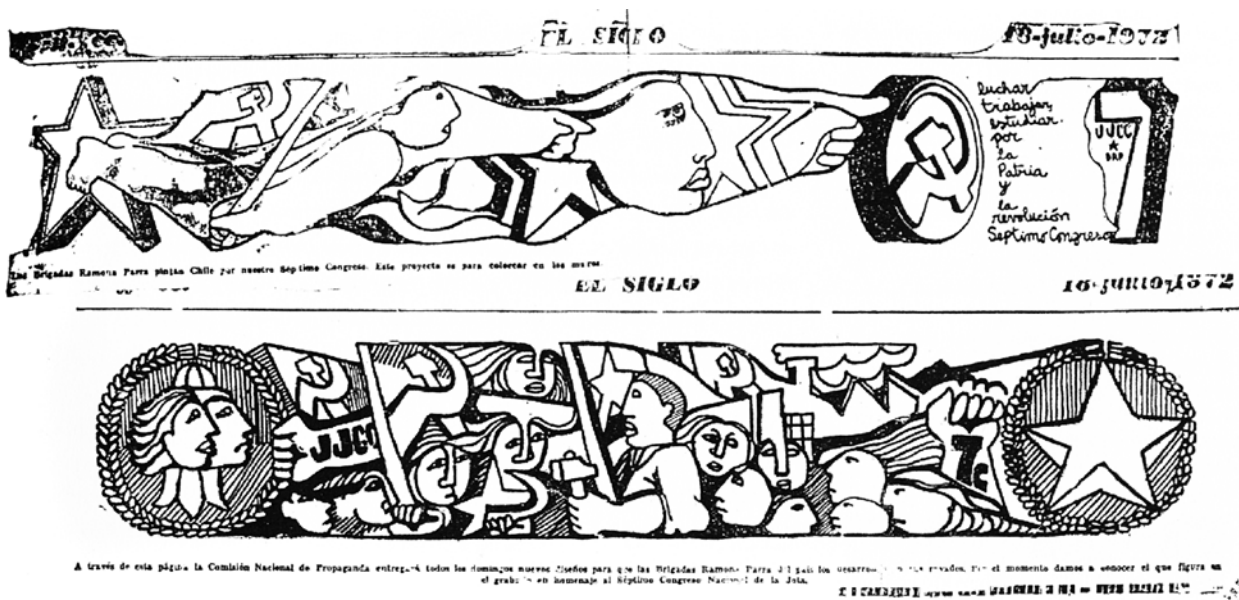
Las brigadas muralistas en Chile son formadas por obreros militantes de los partidos, los cuales más tarde "incorporan" a los artistas para recibir de ellos una preparación técnica y estética más completa, y elevar así a un mayor nivel la calidad de los murales. Los motivos de los murales, elegidos por su responsabilidad política y no por su capacidad artística, formaban parte del idioma de los muros urbanos periféricos, e incluían mensajes didácticos o políticos que se impusieron por la fuerza del color. En este contexto el paisaje urbano debe ser el primer soporte de comunicación y concientización social. Con la llegada del gobierno de la Unidad Popular (UP), las brigadas (que son tres),⁶⁹ se posicionaron en el campo artístico y se involucraron voluntariamente artistas consagrados como Pedro Millar,



BRP, Afiche



Primera insignia empleada por las Brigadas Ramona Parra, (1970)



Plantillas e instrucciones para murales de la Brigada Ramona Parra

Luz Donoso y hasta Roberto Matta. El investigador Osvaldo Aguiló, resalta en la reciente publicación *Puño y Letra* la presencia en el imaginario de las brigadas muralistas de una noción muy peculiar de la época: la de contrainformar, es decir, “generar un contradiscurso que se oponga al discurso dominante, y promueva un proceso desalienante de la realidad elaborada por los medios de comunicación de masas”.⁷⁰



Afiche América Despierta Patricia Israel y Alberto Pérez (1972)

Durante los años sesenta se ha desarrollado en Chile el grabado y las técnicas de impresión mecánica como la serigrafía y la algrafía, las cuales permiten editar a bajo costo en tintas planas a color, con tirajes de quinientos o más ejemplares. A diferencia del arte mural brigadista, que era militante, en los afiches y carteles van a participar muchos artistas con una impronta más personal, que hacia el final de la década, tendrá la influencia de la estética del hippismo, la psicodelia, el Pop Art y el Op Art. Estas últimas tendencias van a imponerse entre los jóvenes y en el arte militante. Un buen ejemplo de esto es la obra de artistas como Patricia Israel y Alberto Pérez.

El año 1967 está marcado por la expansión de la escena cultural chilena en una nueva dimensión. Ese año, en efecto, se realiza el Primer Festival de la Canción Chilena en

la Universidad Católica.⁷¹ La *Nueva Canción* de la izquierda latinoamericana va ser de gran atractivo en los jóvenes universitarios quienes, entre el hippismo y la revolución política, buscaban cambios fundamentales. La *Nueva Canción*, además, rescata instrumentos autóctonos americanos de atractivos sonidos, tal como el hippismo lo hiciera con la música india. El festival no sólo representó un momento relevante para la música popular nacional, sino también para la comunicación visual, llevándose a cabo toda una gráfica singular de gran valor en las carátulas de los discos. En gran parte, los responsables de este trabajo estético fueron los hermanos Vicente y Antonio Larrea y Luis Albornoz, quienes desde 1963 desarrollaron uno de los más importantes talleres de impresión: Larrea/Albornoz. Ellos se harán cargo de una serie de carteles para la difusión de campañas sociales, políticas o culturales hasta el año 1973. Se trata de 334 carteles que documentan el sentir de un momento histórico trascendente en Chile, la cual, como colección completa, fue donada por sus autores a la Universidad Católica el año 2000 y son parte de su valioso patrimonio artístico.

A diferencia del resto de Latinoamérica, Chile es un país con pocas diferencias raciales, y estos modelos estereotipados de un continente racialmente único, son finalmente producto de un fuerte populismo, que buscaba seducir a una juventud ávida de cambios. En un libro reciente editado por el brasileño Felipe Taborda, *Latin american graphic design*, uno de los autores afirma que "Chile es el país con menos características indígenas de Latinoamérica",⁷² y al bosquejar la historia de esta disciplina gráfica en nuestro país destaca ciertos hitos:

La profusa publicación de revistas al alero de la editorial ZigZag, el desarrollo publicitario que dejó la instalación de Walter Thompson y Mc Cann Erickson después de la segunda guerra mundial y la visita de Joseph Albers, ex profesor de la Bauhaus, quien ayudó a sentar las bases para la creación de la escuela de arte en la Universidad Católica.⁷³

Taborda destaca asimismo la aparición en esta década del "primer grupo de profesionales del diseño entre los que cuenta a Vicente Larrea, José Messina, Alex González y Mario Fonseca".⁷⁴

La creciente polarización del debate político y de las tensiones sociales, junto a la masificación de la impresión, hará que el contenido de los carteles político-sociales llegue a una clara



Afiche Festival UC. Nueva canción Chilena (1976)



Carátula disco: "Quilapayún y Víctor Jara, Canciones folklóricas de América", diseñado por Vicente Larrea, (1967)





Algunos afiches de la colección Larrea/albornoz (1963 a 1973)

connotación beligerante en 1971. Aunque mirados con cierta sospecha por la izquierda más cubanizada a causa de la influencia del hippismo californiano, finalmente los carteles políticos serán adoptados en una nueva versión que reemplazaba los influjos de la India por la reivindicación indigenista con algunos elementos populares y proletarios. Otro de los hechos significativos del año 1967 es la inauguración de la galería comercial *Drugstore*, en Providencia, que será un foco embrionario del hippismo local, cuyos aires de rebeldía contagiaron a los artistas Guillermo Núñez y Patricia Israel, quienes instalan allí la tienda *Postershop*. El mismo año 1967, nace la revista *Paula*, que será un semillero de nuevas ideas adheridas al movimiento de liberación femenina, abriendo para un público más masivo temas como el divorcio, el aborto, o la píldora anticonceptiva. *Paula* contaba en el equipo de periodistas con la escritora Isabel Allende, quien realiza para la revista una entrevista a las singulares hermanas Morla Subercaseaux, en cuya vida se inspirará para escribir más tarde su primer éxito literario, *La Casa de los Espíritus* (1983), al que probablemente favoreció el hecho de llamarse igual que la hija del presidente Salvador Allende.

El 11 de agosto de 1967, la toma de la Catedral de Santiago y la Casa Central de la Universidad Católica de Chile por los estudiantes marca uno de los hitos centrales de manifestaciones sociales y políticos. Ciertamente, el movimiento estudiantil y la reforma universitaria forman un *continuum* con los movimientos sociales desde los años veinte. Los estudiantes piden la renuncia de su rector, monseñor Alfredo Silva Santiago, y en general, exigen una modernización y un mayor compromiso social de parte de la universidad. Piden una “universidad para todos”. Los universitarios estaban adquiriendo un nuevo poder político. Como hace notar el historiador inglés Erik Hobsbawm (recientemente fallecido), desde los años cincuenta, la población universitaria en las ciudades había pasado a ser un espacio estratégico en las luchas por los cambios sociales, siendo mayor que la población obrera en industrias y minería. Por otra parte, en América Latina,



Foto toma UC, (1967)

la Teología de la Liberación abrió nuevos caminos para la lucha armada de grupos cristianos del continente.⁷⁵ La Teología de la Liberación marcó un hito de las reformas educacionales más gravitantes en la historia chilena, para los protagonistas de la histórica enmienda que analizan las similitudes y diferencias con los actores de movimiento el 2011, consideran que estos de hoy “son renuentes a la política de los acuerdos y sin temor al conflicto”.⁷⁶

XV

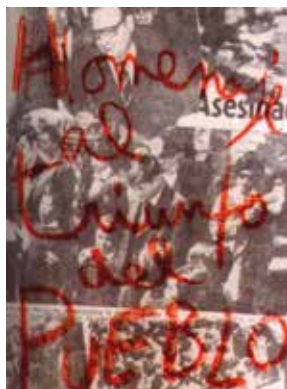
Radicalismos de fines de los sesenta



Logo dos líneas diagonales que se entrecruzan simplificando «vote por Allende» - «Unidad Popular, Allende», autor desconocido, 27,5 x 38,7cms., técnica de impresión Offset, (1970)

A los artistas les atrae la idea de un Chile socialista, pero hacia finales de la década el clima de división y violencia se vuelve la nota dominante del ambiente político. El país se ve enfrentado al nacimiento de grupos guerrilleros que quieren seguir el ejemplo de los regímenes socialistas armados, formándose distintos grupos radicales dentro de la misma izquierda. Para la campaña de Allende se crea un logo con las características que marcaron la gráfica propia de la izquierda chilena.⁷⁷ Artistas e intelectuales apoyaban su candidatura. El escritor Cristián Warnken, creador de uno de los programas de entrevistas en televisión más interesantes de los últimos veinte años, *La belleza de pensar* y *Una Nueva Belleza*, señala: “Los radicalismos de signo inverso llevaron a la izquierda a la debacle en los años setenta”.⁷⁸ Los grupos extremistas armados se enfrentaban en sus métodos incluso entre ellos mismos.⁷⁹

En 1971, el crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa es invitado por Miquel Rojas Mix –otra de las destacadas figuras en la crítica de arte–,⁸⁰ para formar parte del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. El Presidente Salvador Allende le encarga la organización de un Museo de Arte Moderno por medio de donaciones de artistas y críticos de todo el mundo al pueblo de Chile. Al poco tiempo, Pedrosa había conseguido un gran número de obras, algunas de prestigiosos artistas como Calder, Leger, Frank Stella, Le Parc, Jesús Soto y se inicia el Museo de Solidaridad. Con el golpe militar, no obstante, muchas obras quedan detenidas en sus países sin llegar a Chile. La galerista Carmen Waugh y Miria “Payita” Contreras (la amiga de Allende),⁸¹ junto a Mario Pedrosa, Miguel Roja Mix y otros, coordinaron las obras y algunas van a ser expuestas en gira hasta que en la Transición a la Democracia se le dará un edificio, para sus más de 2000 obras.



Catálogo Homenaje al triunfo del pueblo (1970)

Sin embargo, las relaciones se tensionaron entre Carmen Waugh, directora, y la familia Allende, administradora de este gran patrimonio artístico, cuando crean en 1990 la fundación Salvador Allende y las obras pasan a ser propiedad del Partido Socialista. El despido de Carmen Waugh es agravado cuando en un gesto de consecuencia afectiva y política,



Frank Stella Isfahan III, 1968, acrílico sobre tela, 315 x 615 cm

decide velar a la “Payita” ahí el 2002, planteando un problema histórico familiar. El 2004, en *Artes y Letras*, de *El Mercurio*, publica un artículo titulado “¿Hechos consumados? Museo de Solidaridad Salvador Allende. Solidaridad en suspenso”, en el que se afirma que “posee la mayor colección de arte del país, pero no está claro a quién pertenece”.⁸²

El acontecer social y político de esta época se traduce en la voluntad de muchos artistas e intelectuales de Latinoamérica en adquirir un compromiso, al que adscriben con un ánimo revolucionario y que determina a su vez el debate acerca de la situación del arte contemporáneo. Muchos creían en la capacidad de una mente colectiva para ser un factor determinante en la creación de sistemas de significados sociales o culturales, y por ende en la capacidad de la vida cultural para generar cambios. Sin embargo, cuando se instala la Unidad Popular en el poder en 1970 se va a diluir su función por la preeminencia que emana ahora desde las estructuras de poder que están para ejercer la realización de estas mismas funciones.

Cuando a un año del gobierno de la Unidad Popular se organiza en agosto de 1971 el encuentro de artistas y críticos de Latinoamérica –al que viene Mario Pedrosa–, en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, en el cual se va a exponer el debate cultural que en Chile comenzaba con la utopía social que tenía lugar en esos años. Nelly Richard lo resume así: “Dos son los modos ejemplares de configuración histórica de las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia”.⁸³ Con esta definición, Richard apunta a cómo el arte militante debe representar los intereses de clase del sujeto, mientras que el arte crítico y experimental es el arte que produce el cambio. Se llegó a una acalorada discusión en este encuentro entre los diversos agentes culturales de Chile y Latinoamérica, la cual se convirtió en un antecedente fundamental de las polémicas por venir entre artes visuales, lo social y la utopía.



Exposición: Las 40 medidas de la Unidad Popular, MAC (1971) montage

El evento es documentado y publicado por Gaspar Galaz, en la serie *Cuadernos de la Escuela de Arte*, de la Universidad Católica en 1997, y es mencionado en el catálogo del 2000 en el Museo Nacional de Bellas Artes.⁸⁴

Dos exposiciones tuvieron el carácter de acontecimiento político-cultural en los años de la UP: *El pueblo tiene arte con Allende* y *Las 40 medidas de la Unidad Popular*, en el Museo de Arte Contemporáneo, en 1971. Ambas fueron el reflejo del arte militante y del “arte de compromiso”, cuyas producciones artísticas estaban centradas en el pueblo.

Al asumir Salvador Allende como Presidente de la República en el contexto artístico de los setenta, se vive eufóricamente el triunfo de la Unidad Popular que para Nelly Richard “está enteramente marcado por la retórica —agitativa— del compromiso social y político, que no todas las prácticas artísticas interpretan del mismo modo la fuerza de este compromiso”. En esta euforia vendrá el artista Roberto Matta a celebrar el triunfo, pero su visita llena de entrevistas lo muestra contradictorio.

En una de éstas explica su partida: “Yo casi puedo decir que me arranqué de Chile, un poco para arrancarme de una clase”. Ante la pregunta: “¿Y ahora por qué regresaste?” Responde: “El 11 de noviembre del año pasado se reanudaron las relaciones diplomáticas con Cuba. Yo me he interesado mucho por Cuba porque me ha hecho resentir la América”. Viene en 1967 y 1968 a Chile brevemente como una suerte de vocero político del proceso cubano. Al bajar del avión dice: “Vengo a gritar ¡Viva Cuba!” Y en el aniversario organizado



Roberto Matta, Mira la lucha del esfuerzo del afuerino (1971) técnica mixta sobre arpillerá 192 x 290 cm



Matta con Luis Vargas Rosas, director MNBA, Mireya Puelma, su primo Arturo Prat, Roberto Matta, el crítico Victor Carvacho y Elenita Walker de Prat en 1954



Roberto Matta pintando en el Museo Nacional de Bellas Artes 1971

por quienes apoyaban la revolución cubana en la Universidad de Chile, dice: "Nosotros debemos aprender a hacer la revolución".⁸⁵ En su tercer viaje de regreso a Chile en 1961 cuando cumplía cincuenta años, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con el decano Luis Oyarzún, lo recibe en el salón de honor para hacerle un homenaje. Rompiendo esquemas en su manera habitual no habló de arte, habló del hombre, la poesía, las flores. En ninguno de estos viajes a partir de 1960 visitaría a la familia, como lo haría en el primer viaje en 1948 que expone en la galería de arte *Dédalo* de su primo Fernando Undurraga Prat y en el segundo viaje en 1954, siempre cercano a su primo Arturo Prat Echaurren y Elenita Walker Vial como lo fue hasta el final, se aprecian en la foto en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Mural El primer gol del pueblo chileno

Invitado por el gobierno de Salvador Allende, Matta colabora con la brigada Ramona Parra en el mural *El primer gol del pueblo chileno* (1970-1971), en la comuna de La Granja, el cual sería borrado luego por los militares y recuperado para el Bicentenario el 2010 en la misma comuna de La Granja. Lo invitan además al programa de TV *A esta hora se improvisa*, y Matta se declara "pensador y no pintor", pero aclara: "¡Pinto lo que pienso!" El mismo año 1971 viene a Chile su hijo artista Gordon Matta-Clark (1943-1978), invitado por Antúñez –entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes–. Entonces no hubo acercamiento entre el padre y el hijo artista.

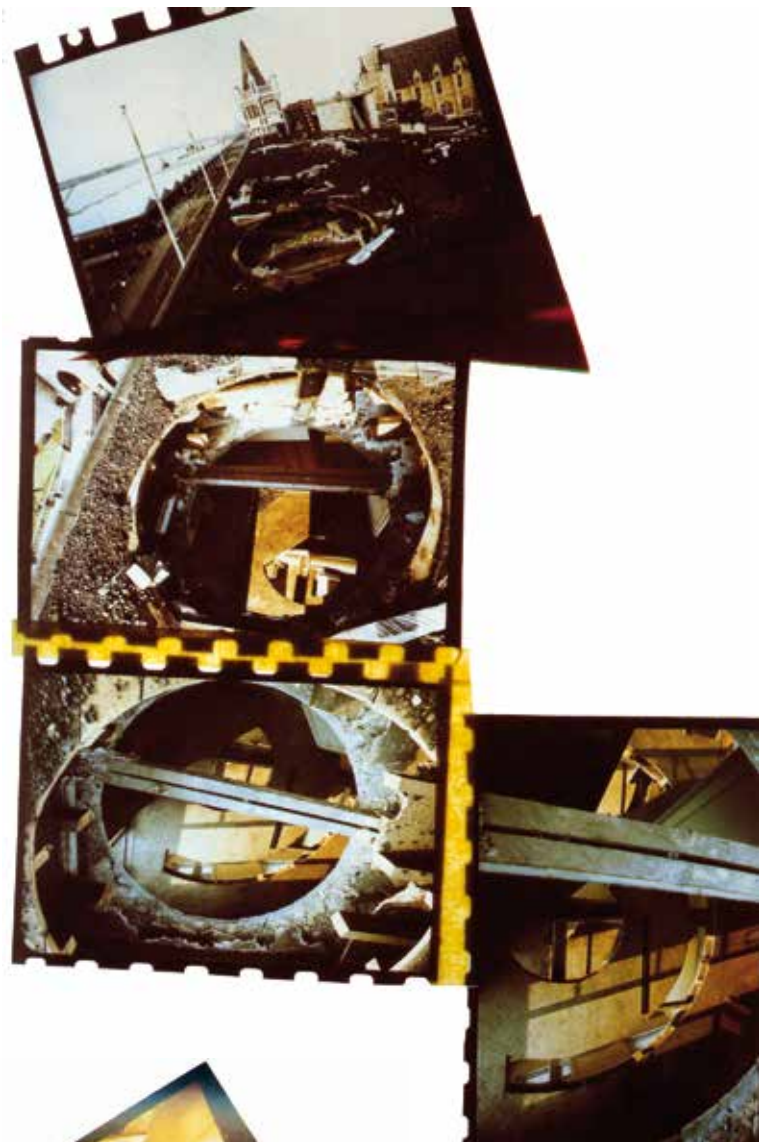
Gordon Matta-Clark realiza una intervención en los muros de la rotonda sur del Museo Nacional de Bellas Artes, que tenía acceso desde la calle y que estaba en remodelación por ese



Carta de Matta a Luis Mitrovic (1937)

tiempo.⁸⁶ No quedaría en esta oportunidad registro fotográfico de cómo hacía el artista sus intervenciones, llamadas deconstrucciones arquitectónicas, o ana-arquitecturas (arquitecturas anárquicas). El 2009, expondrán su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Luego del triunfo de Salvador Allende en 1970, las brigadas muralistas con sus carteles se transforman en un instrumento propagandístico como consecuencia directa de la euforia del triunfo. Las antiguas brigadas propagandistas de lucha popular formadas para la campaña presidencial, formadas en su mayoría por jóvenes, no dejarán sus brochas para transmitir la "nueva conciencia", o la "conciencia



Gordon Matta-Clark Office
Baroque(1977) Intervención edificio en
The Steen, Amberes, Bélgica



Detalle del Mural Recepción de Urgencia Brigada Ramona Parra 1° Premio ASHT 1972 de 12,57 x 2,10 mt

revolucionaria”, haciendo de los muros barricadas combatientes, alertas y vitales, con algunos íconos en la Ramona Parra como la paloma, que se convierte en mano, la flor, la estrella, la bandera chilena, los colores del arcoíris.

En cuanto al cartel político, aparte de estas figuras, marcaron algunos aspectos como la disposición de la imagen en perspectiva ascendente que provienen del cartel de cine y la propaganda política de la Segunda Guerra Mundial. Como una manera de enfatizar el mensaje, la representación del antebrazo-muñeca-mano pretendía “vigorizar algunas acciones de acusar, exigir, indicar, pedir”. Un repertorio de símbolos fuertemente convencionalizados, que remiten a lo que Nelly Richard llama “el discurso ortodoxo de la cultura contestataria”.⁸⁷

XVI

Violencia y arte dirigido durante la Unidad Popular

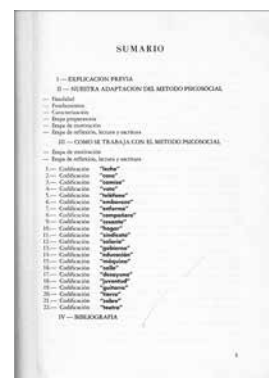
El ambiente comenzaba a ser de gran violencia por los radicalismos y a sólo un mes y medio de asumir Allende, el 22 de octubre de 1970 muere en un segundo intento de secuestro el comandante en jefe del Ejército René Schneider. Con ello un grupo extremista de derecha pretendía provocar la intervención de la sesión del Congreso en la cual el Partido Demócrata Cristiano (PDC) pedía como condición a Salvador Allende firmar el Estatuto de Garantías Democráticas antes de darle los votos de su candidato Radomiro Tomic, necesarios para completar el 36% de votos de Allende. Situación en la cual el Congreso podía optar por cualquiera de las dos primeras mayorías. Asume en estas circunstancias Allende presidente electo y vendrá en aumento una escalada de violencia.



Portada revista sobre Marcha de las Cacerolas 1º diciembre 1971

A diez meses de iniciado el gobierno de Allende, el 8 de junio de 1971, la Vanguardia Organizada del Pueblo (V.O.P.),⁸⁸ formada por disidentes del Partido Comunista y del MIR, asesinaron al ex vicepresidente de la república, el demócrata cristiano Edmundo Pérez Zujovic, agudizando el clima de inestabilidad. El mismo año, el poeta Pablo Neruda recibe el Premio Nobel de Literatura, y en octubre y noviembre viene a Chile Fidel Castro prolongando su visita casi un mes. El primero de diciembre de ese año se realiza en Santiago la primera “Marcha de las Cacerolas”, con 100.000 mujeres de todos los niveles sociales reclamando por el grave desabastecimiento.⁸⁹ A partir de esa noche en todas las ciudades del país se tocarán las cacerolas. El gobierno de Allende declara zona de emergencia y nombra al General Augusto Pinochet jefe de la plaza de Santiago, y el gobierno inicia el “toque de queda”.

En cuanto a la política cultural, educativa y comunicacional, la editorial Zig-Zag –la más antigua de Latinoamérica– es expropiada por el gobierno de Allende en febrero de 1971. Una vez en propiedad del Estado (como la editorial Quimantú), destacan obras como la colección dirigida por Alejandro Chelén, *Clásicos del pensamiento social*, que se proponía formar a los jóvenes en los clásicos del pensamiento marxista. Destacan también los *Cuadernos de educación popular*, dirigidos por Marta Harnecker y Gabriela



Cuadernos de Educación para analfabetos Ed Quimantú

Uribe, cuyo objetivo era el de “educar y elevar la conciencia de los óptica y la divulgación de los clásicos del marxismo leninismo y la colección “*Sugerencias para la alfabetización*”.⁹⁰ Junto a estas publicaciones el gobierno de Allende preparaba el cambio en la educación con el proyecto Escuela Nacional Unificada (ENU).

Para algunos analistas con la masiva marcha de las mujeres con cacerolas el 1° de diciembre 1971, el desabastecimiento y los paros, empezó a decaer el gobierno de Allende. “Oposición femenina que traspasa todas las clases sociales, y que es repelida por la fuerza y la violencia: ‘El miedo es cosa viva’ decían despavoridas, se había implantado un nuevo poder: Por primera vez se vio al presidente poseído de miedo hacia su gente y la reacción de Allende ante esta protesta, fue de índole netamente militar: decreta zona de emergencia, toque de queda y nombra al general Augusto Pinochet jefe de la plaza de Santiago, para echarle al ejército a las mujeres si hace falta. El Palacio de Gobierno antes abierto paseo transeúnte propio del espíritu democrático chileno, se transforma en una fortaleza con aires de dictadura tropical que tiene hasta su propia guardia armada personal (GAP) entrenada y armada en Cuba”.⁹¹ La diputada del Partido Por la Democracia (PPD) Adriana Muñoz, activista durante el gobierno de la UP reconoce hoy que “fue un período bastante desquiciado”.⁹²

La irrupción de un muralismo dirigido por los partidos va a atentar contra la formación artística de la Universidad de Chile y contra los grandes artistas de esta casa de estudios, como José Balmes, Rodolfo Opazo, Adolfo Couve, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez. En general se criticaba su arte por ser grandilocuente y elitista, destinado a ser expuesto en galerías en busca de su comercialización, dando la espalda al pueblo. Años después, José Balmes declarará en su escrito *El desafío de la pintura política*:

Sentíamos la necesidad de un lenguaje sintético, monumental [...]. Están las mil competencias de lo que pasa en la realidad [...]. Una forma de expresión en ese contexto no puede expresarse para una pequeña galería, tiene que ser para las grandes masas, puesto que se trata de un arte para las masas.⁹³



José Balmes, *Realidad 24* (1965) Mixta sobre madera 141 x 148 cm



Rodolfo Opazo *La llegada de los dioses* (1993) óleo sobre tela 135x 160 cm

Su discurso es ahora en el exilio contrario a lo que le sucediera antes de la expulsión en la facultad. El texto fue publicado en el N° 1 de revista de los exiliados chilenos *Araucaria* (1978).

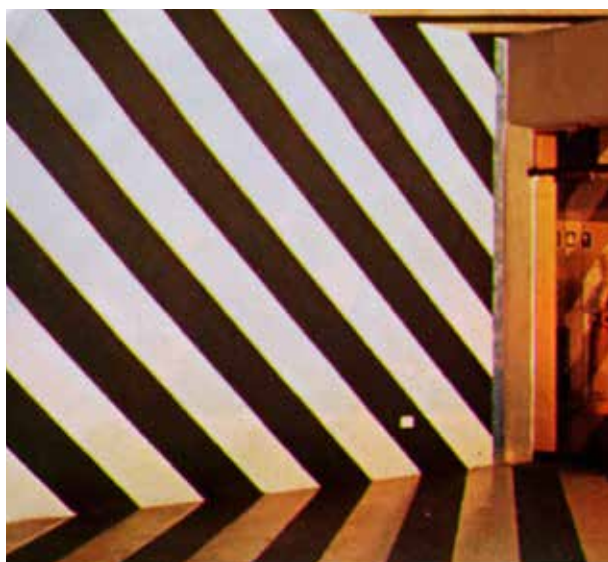
En definitiva, es una confusa situación en la que se desenvuelven los artistas: un gran número de ellos apoyan y celebran el gobierno de Allende, pero son a menudo víctimas de un sistema que les demanda una obra política que no siempre coincide la actividad creativa. Justo Pastor Mellado comentó el 2007 así esta situación:

¿Cómo era en tiempos de la UP? Lo que está ocurriendo es la irrupción regresiva del muralismo. [...] El brigadismo implicó que la escena artística chilena se sobrecalentara y se expulsara a sí misma del *mainstream* al que apenas trataba de acceder. [...] Los artistas van a perder presencia o demostraron poca fuerza al no enfrentarse a la hegemonía política del brigadismo. Como consecuencia entonces el antiimperialismo de los artistas era más evidente mientras más tenían que dar muestras a la dirección política de su lealtad simbólica a la clase fundamental. [...] Cuando aparece el brigadismo se produce algo así como una revancha de la dirección política en contra de las artes visuales, en contra de la pintura. Y esa es una revancha que lastimó el sistema visual chileno durante la Unidad Popular.⁹⁴

XV

Emblemático edificio recorre la historia reciente

Una de las escasas oportunidades que se abrieron a los artistas durante la Unidad Popular fue la realización de obras para adornar los espacios de un edificio especialmente construido para la UNCTAD III, Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo –la primera UNCTAD había sido en Ginebra y la segunda en India–. Inaugurado en abril de 1972, el



Nemesio Antúnez Intervención en cerámica muro y piso (1972)
(destruido) ExUNCTAD hoy Centro Cultural GAM

artista Eduardo Martínez Bonatti es designado asesor artístico por el gobierno de Allende, coordinando la colaboración de los artistas representantes de las principales tendencias del arte chileno. La mayoría se integraron a la arquitectura, como el vitral de Juan Bernal Ponce, a la entrada, y las intervenciones en cerámica del artista Nemesio Antúnez y el escultor Félix Maruenda. Otras, como los grandes peces de mimbre sobre el casino, del artesano Alfredo Manzano (Manzanito); los dos cuadros de Roberto Matta, o las esculturas de Sergio Mallol y Federico Assler, se incorporaron como elementos decorativos para el interior y exterior, y una obra del escultor Samuel Román para la entrada. Había obras de Mario Carreño, Mario Toral, José Balmes, un tapiz de Gracia Barrios –que se extravió y



Vista en 1972 mimbres de Manzanito, b/n 1972 ex casino UNCTAD



Tapiz en su instalación original 1972



Mural Eduardo Vilches 1972/ Mural reconstituido, actualmente en edificio Consejo N de Cultura, Valparaíso. 2007 b/n

reapareció el 2001 en una casa de empeño—; el mural de Eduardo Vilches y Guillermo Núñez, además de un mural de dos metros de alto y siete de ancho hecho por las bordadoras de Isla Negra. Se dispuso, también, una señalética especialmente diseñada que recorría todas las instalaciones. Fue un encuentro excepcional entre arte, artesanía, diseño y arquitectura chileno, como nunca ha vuelto a darse en el país.

Construido en tiempo record, fue inaugurado por Allende en 1972 y después de 1973 se convirtió en sede de la Junta Militar con Pinochet a la cabeza como edificio Diego Portales, luego del Bombardeo a la Moneda. Pero hay otra historia con el arte: “Bonatti, reconoce que no había teoría social ni artística detrás de esta idea, algo que a él se le ocurrió y los artistas respondieron. El artista Eduardo Vilches confiesa: “Era una época de mucha efervescencia política, a mí también me agarró, a pesar de que no soy nada político”, Para el artista Mario Toral, “fue una cosa de colaboración, de apoyo al gobierno y a la legalidad”. Mellado, recuerda: “Uno de los mayores orgullos de estos artistas es que fueron pagados con el mismo salario que los jornaleros de la construcción, ‘hemos pasado a ser trabajadores de la cultura’, decían. En dos palabras: el momento de la alianza entre la dirección política del gobierno y la dirección política de los artistas se produce a propósito de la UNCTAD”.⁹⁵ El emblemático edificio, finalmente ha recuperado su destino como Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), inaugurado el 2010. Por sus paredes ha circulado parte importante de la historia de Chile de las últimas décadas.

Actualmente se ha logrado rescatar e integrar a su nueva arquitectura once de las obras originales, las que han sido restauradas y reubicadas en los nuevos espacios. Se han recuperado las esculturas de Sergio Mallol,



Juan Egenau Mural (1972)



Ricardo Mesa Tiradores Puertas (1972) fueron invertidos.

Sergio Castillo, Marta Colvin y Samuel Román. Además, se ha restaurado la puerta de madera, cobre y aluminio fundido de Juan Egenau como acceso a una de las salas de exposiciones, y se rehízo el vitral de Juan Bernal Ponce, ahora ubicado en la cubierta de la plaza principal. También se reinstalaron los tiradores de puertas de Ricardo Mesa, las lámparas de Ramón López, el mural de José Venturelli y los bebederos de Luis Mandiola. El desafío del GAM es contar con todas o casi todas las piezas expuestas en 1972, sea a través de la recuperación, la reubicación o una nueva fabricación a partir de los modelos originales. Se trata de un tesoro patrimonial que merece estos esfuerzos.



José Venturelli (1972) hoy en CCGAM

II Capítulo

Autocensura y resistencia del arte durante la dictadura militar (1973-1990)

*Un país y una cultura se construyen
e identifican en el ámbito creativo
por sus artistas de la forma y la palabra¹*

Con posterioridad a septiembre de 1973, toda la visualidad identificada con el período de la Unidad Popular se transformó en objeto de sospecha, y se volvió común la destrucción de carteles y murales, así como la desaparición de material gráfico que algunos tenían conservar, borrando su memoria. Una abortada exposición de 18 carteles, que debía inaugurarse ese mismo 11 de septiembre de 1973, quedó abandonada en el olvido. Parte de estos fueron destruidos el día 12 de septiembre. Uno de los participantes cuenta: “Nos sorprendió un grupo de militares, colocándonos boca abajo y con las manos en la cabeza,





Carteles UTE abortada exposición el 11 de septiembre 1973

levantamos sigilosamente la cabeza y vimos con tristeza cómo los destruían con sus bayonetas”.² Es el relato 40 años después de Boris Navia, abogado que en 1973 era administrador de la Casa Central de la actual Universidad de Santiago, por entonces la Universidad Técnica del Estado (UTE). Pintadas sobre lona con fondo de colores fluorescentes de 300 x 380 cm, los carteles habían sido realizados a mano por estudiantes y profesores de la UTE. Se realizaron quinientos ejemplares para ser exhibidos en las 29 sedes regionales de la casa de estudios a lo largo de todo Chile. El 2009, gracias a Mauricio Vico y Mario Osses, estudiosos de la historia del cartel en Chile, algunos de esos carteles se encontraron cuidadosamente guardados en la ciudad de San Fernando, en el entretecho de la casa de un profesor de la UTE (hoy fallecido), quien no quiso destruirlos, ocultando este hecho, por miedo y precaución, incluso de su familia. Ejemplos como éste recuerdan el pensamiento de Susan Sontag: “El afiche publicitario es una expresión de la estabilidad política y económica de una sociedad. Por el contrario, allí donde hay una proliferación del cartel de vocación política lo que se respira es crisis”.³ En

junio de 2011 estos carteles fueron exhibidos por fin en el Museo de la Memoria.⁴

Con todo, la historia de los murales y carteles después de 1973 ha sido muy difícil. En su afán de limpieza y erradicación de cualquier trazo de arte político, los militares

se encargaron de borrar muchos murales con pintura blanca. Paradójicamente, al cubrir algunos murales sirvió para que sobrevivieran, como el mural en el que participa Matta con la brigada Ramona Parra, hoy en la Municipalidad de la comuna de La Granja. “Siempre se supo que estaba ahí, pero se tapó porque no era políticamente correcto”, dice el artista Francisco Brugnoli. Sin embargo, debemos añadir a este factor político las pérdidas debidas al influjo de la ignorancia, la pobreza, los terremotos, el paso del tiempo y la desidia.

En medio de esta difícil historia, la 45ª Bienal de Venecia 1974 rendirá por primera vez homenaje internacional a estos murales brigadistas y carteles. A un año del golpe militar, el Archivo de la Bienal de Venecia se convertirá así en prácticamente la única documentación sobre estos por más de treinta años. Con el lema *Para una cultura democrática y antifascista*, los artistas italianos ceden su espacio de participación en el Pabellón de Italia para rendirle un homenaje a Chile.

Se expone en esa oportunidad, repartida en varias salas, algunas piezas del cartel chileno de Larrea Impresores, como x

Vietnam y Desármelo y Vótelo de Guillermo Núñez, *No a la Sedición* de José Balmes, fotografías y documentos de los murales de la Brigada Ramona Parra. En esa oportunidad, Roberto Matta participa con un mural que realiza en una de las calles de Campo di San Polo. Es la versión de la Bienal de Venecia con mayor presencia chilena en su historia. Nada se publicó en los medios chilenos, pero elevó estos trabajos a la categoría de manifestación artística que en Chile nunca tuvieron ni han tenido hasta hoy.⁵

Cuando en 1993 se expone en la 45ª Bienal de Venecia la exposición fotográfica y audiovisual *Cuerpos Pintados*, del fotógrafo chileno Roberto Edwards, gestión de la comisaria y curadora chilena.⁶ La exposición se presentó en el Centro Cultural Zitelle, en Venecia, junto a la sección para la fotografía y otros medios. Donde obtuvo el Primer Premio el artista Robert Wilson, que obtiene con su instalación *Piso* (1993), el Premio León de Oro de la Bienal, mención Escultura. En palabras de Hernán Garfía, “por su dramática percepción de memoria y objeto en un espacio plástico de gran magia. Una gran bóveda abovedada con un piso construido de barro, que estaba resquebrajado como un antiguo lecho de río. De allí surge un ser humano, aprisionado por la tierra”.⁷ Dieciséis años más tarde, el 2009, Chile tiene finalmente su propio pabellón en Venecia.

Salvo lo reunido en el Archivo de la Bienal de Venecia, cuando se iniciaba el estudio para esta tesis, existían escasos registros del trabajo de las brigadas muralistas. Algunas publicaciones son muy recientes del 2008-2009, y en cuanto a registros, se han realizado algunas copias de baja calidad. El único testimonio que subsiste

en original ha sido el ganador del Primer Concurso de Murales de la Asociación Chilena de Seguridad

(ACHS), del año 1972. Tiene además un valor histórico adicional por ser el único que ha perdurado en el tiempo sin restaurar. Se trata del mural *Recepción de urgencia*. En él firman los brigadistas Alejandro González, Carlos Castillo, Diego Durán y Dennis Olivares. En la factura incorpora temas populares, se manifiesta la tradición muralista chilena que se inicia en los años cuarenta con la llegada a Chile del artista David Alfaro Siqueiros, y presente en consecuencia algunos rasgos de la imaginaria mexicana. El mural refleja los anhelos de paz y bienestar de los trabajadores. Por añadidura, el trabajo representa el respeto de



Guillermo Núñez, *Desarmelo y bótelo*. Peligroso juguete móvil para uso anti-popular (1970), serigrafía color 57 x 37 cm



Roberto Matta pintando mural en Campo di S Polo Venecia. Fotografía Luis Poirot (1974)



Robert Wilson, Instalación León de Oro Bienal de Venecia (1993)



Mural Recepción de Urgencia Brigada Ramona Parra 1° Premio ASHAT 1972 de 12, 57 x 2,10 m

la ACHS por la libertad de los artistas, siendo parte de la iniciativa del fundador y presidente ejecutivo de la ACHS, Eugenio Heiremans,⁸ el cual creó un concurso abierto que consideraba sólo el valor artístico de la obra. Para Claudio Di Girólamo, se trataba de un mecenas “que trata de construir puentes entre la obra y los que se conectan a ella”.⁹ El Premio Único en el primer concurso en 1972, de la Brigada Ramona Parra, buscaba reproducir alegóricamente la historia mítica del hombre americano. Como dice Eduardo Castillo, la permanencia de este mural durante los años del régimen militar se debió en gran parte a la protección de Eugenio Heiremans, “quien valoró el carácter histórico de este trabajo, perteneciente a una época donde la mayor parte de lo realizado (por las brigadas) desapareció”.¹⁰

I Estado de vigilancia a la actividad cultural

Cuando se produce el golpe y se instala la dictadura, la crisis de la representación pictórica ya estaba en pleno curso.

En los años siguientes, esta crisis no hará sino agudizarse. Ya hemos mencionado la profunda transformación de la representación concomitante con la utilización de medios expresivos tomados de la gráfica, la fotografía, el video, la performance y la instalación. A la revolución de los medios expresivos debemos añadirle la transformación teórica que Galende (citando a Carlos Pérez) describe de la siguiente manera:

En su libro *Dieta de archivo*, propone Carlos Pérez V. con razón la hipótesis de que el acontecimiento para la historia del arte local no fue sólo el evento político-militar del Golpe y la Dictadura, sino también la transferencia de una metáfora y de una retórica cuyo corpus de autores sigue siendo, hasta ahora, decisivo: Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze-Guattari, Benjamin, etc.¹¹

Con el golpe vendrá también la interrupción de los *Anales de la Universidad de Chile*, que dirigía Miguel Rojas Mix, lo cual dejó un gran vacío en la crítica chilena de arte. El trabajo del historiador Antonio Romera y más tarde Waldemar Sommer con su columna en el diario *El Mercurio* (que sigue hasta hoy), eran figuras aisladas en el panorama de la dictadura. Pero a



finis de los setenta se iniciará, junto con un nuevo arte, una nueva escritura de arte. En este proceso fue decisiva la llegada a Chile de dos autores extranjeros: por un lado, el artista y filósofo norteamericano Ronald Kay, que en 1972 trae la influencia del Pop más político de Alemania, y por otro lado la crítica francesa Nelly Richard, avocada en Chile desde 1969. En torno a ellos se reunirán a los artistas y teóricos en el interés intelectual, debatiendo en el campo de las ideas que suscitan nuevos lenguajes artísticos. Por estos años aparecerán también importantes aportes de los escritores Enrique Lihn, Nicanor Parra, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Patricio Marchant, Pablo Oyarzún, Adriana Valdés y las crónicas de Roberto Merino, quienes trabajando en proyectos colectivos o individuales, fueron reflejando con fidelidad y profundidad el ambiente que se vive entonces. Se trata de una generación de intelectuales bajo el alero del Centro de estudios humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile. Sede Occidente

El rol de Richard se consolidará a partir de la organización y conducción del *Seminario de Arte Actual: Información y Cuestionamiento* (1979), el cual fue una instancia colectiva de estudio, reflexión y crítica de la actividad plástica contemporánea en el país. Fue la primera vez que Richard tendrá un auditorium lleno. En los años ochenta les seguirán los teóricos Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz y Pablo Oyarzún, quienes van a abordar en profundidad los trabajos artísticos de este período y cuyos escritos son texto obligado para comprender en profundidad la visualidad artística de estos años.

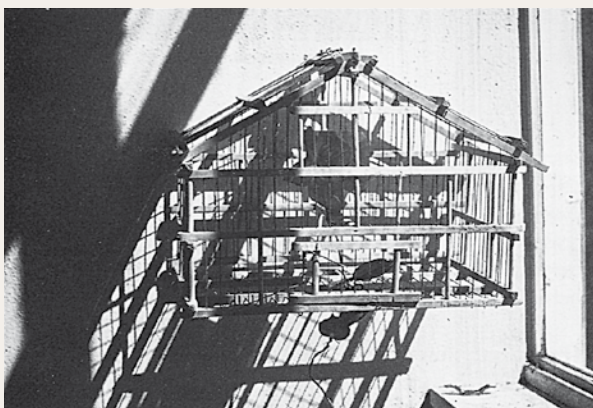
El año 1973 trajo consigo el despido de un grupo de artistas y profesores de la Universidad de Chile, lo que, con el tiempo, proveerá la ocasión para que en 1978 se forme el Instituto de Arte Contemporáneo. Se trata de los artistas Gonzalo Díaz, Eduardo Garreaud, Fernando Sáez y el académico Milan Ivelic. El lugar elegido será un nuevo espacio cultural: la Plaza del Mulato Gil de Castro, en el centro de Santiago, donde habrá librería, taller de restauración, la galería *Arte Actual* y el *Café de la Plaza*, que será un punto neurálgico de la cultura en los ochenta.¹² En el café se realizarán, cada jueves, presentaciones de libros, exposiciones nacionales y de artistas latinoamericanos, encuentros de escritores, artistas y teóricos. Con la transición a la democracia la presencia de la plaza como espacio de concentración cultural decaerá, pero de todos modos se instalarán en la plaza el Museo de Artes Visuales (MAVI, inaugurado el año 2001) y el Museo Arqueológico (2005).



Guillermo Núñez, autoretrato enjaulado 1975



Guillermo Núñez, ¿Y que hacemos con Leonardo? (1975)



Guillermo Núñez, Les roses en verre (1975)

En este contexto, es necesario mencionar el nacimiento, en 1978, de la *Corporación Amigos del Arte*, ahí en la misma Plaza del Mulato, donde el Instituto de Arte Contemporáneo le ofrece un espacio. Se trata de un grupo de personas vinculadas al mundo empresarial con el propósito de ayudar con becas anuales a los artistas y fomentar el coleccionismo. La corporación funcionará hasta la creación del

Consejo Nacional de Cultura y las Artes (2003), cuyos fondos concursables estatales (FONDART) existían hace una década, y que van a tomar todavía mayor desarrollo en los años próximos.

Durante los tres primeros años que siguen al golpe militar, la escasa actividad pública que se da en el campo de las artes visuales proviene de tres tipos de espacios diferentes. Aquellos ocupados por la oficialidad cultural, los que funcionan por iniciativas de privados, y los institutos culturales al amparo de las embajadas. Se van a producir algunos incidentes que permiten dimensionar el estado de vigilancia e inseguridad que afecta a la actividad cultural.

En primer lugar, se producirá el primer acto inaudito para el mundo del arte chileno con el cierre de la exposición del artista Guillermo Núñez en 1974 en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. La exposición se titula *Printuras y exculturas*, y consistía en jaulas de pájaros en cuyo interior puso diversos objetos como pan,

una rosa, una reproducción de la Mona Lisa y una bandera chilena. Entre estos objetos visuales, una jaula vacía en el interior un cartel decía: “Meta la cabeza adentro y mire el mundo como un pájaro o un astronauta”.¹³ En otra jaula de palitos de madera, colocó una rosa en su interior y una corbata blanca, azul y roja, anudada y colgada al revés, simulando una horca. Núñez expresa años más tarde: “El asunto era hacer cosas que parecieran juguetes, ambiguas, pero estaban muy cargadas, aunque menos que las pinturas”.¹⁴ Al día siguiente de su inauguración, la exposición fue clausurada por las fuerzas de seguridad; el artista fue detenido y conducido al Campamento Cuatro Álamos y luego trasladado al Campamento Villa Grimaldi. Posteriormente fue llevado Tres Álamos y Puchuncaví.¹⁵ El artista es liberado bajo condición de que abandone el país. Parte entonces a París, que será su residencia hasta 1985. A su regreso será profesor en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, y recibirá el Premio Nacional de Arte en 2007. Adriana Valdés recuerda: “Quedó un páramo de gritos y susurros, un espacio de miedos, una nada, una ausencia, un vacío”.¹⁶

Un segundo acto violento que marcó la vida del arte chileno por estos años fue el ataque incendiario de 1976, el cual arrasó con la galería Paulina Waugh cuando se presentaba el libro del poeta Manuel Silva Acevedo: *Lobos y ovejas*. En su prólogo a la antología *Suma alzada*, la crítica Adriana Valdés comenta este hecho:

Se transformó entonces, como tantas cosas de ese período, en una latencia, en un poema fantasma, fotocopiado, comentado tras bambalinas, susurrado, inexistente en el escenario público y, sin embargo, de una presencia feroz. Feroz y ambigua, como el poema mismo. Un poema que desafiaba toda manera de hablar de él, especialmente en ese tiempo de perseguidores y perseguidos, de banderas desplegadas e inequívocas. Un poema a la vez mínimo y escandaloso, un pequeño clásico en sordina, un hito en la literatura chilena.¹⁷

En tercer lugar, podemos citar la noche de 1977 en que incendiaron la carpa teatro instalada en pleno sector residencial, al oriente de Santiago (Providencia con Marchant Pereira), donde se presentaba una obra poética de Nicanor Parra. Años más tarde el sociólogo Pablo Huneeus escribe en su libro *En aquel tiempo: historia de autoridad contra individuo*: “El Teatro La Feria, presentaba *Hojas de Parra*... La fuerza anónima de autoridad contra el individuo... se había quemado en ese espacio de la imaginación, llamado cultura”.¹⁸

Estos y otros hechos contribuyeron a crear un ambiente de temor en el mundo de la cultura y el arte. Pero junto al temor y la vigilancia, estaba también la resistencia. Ciertamente, en ese contexto la música seguía cumpliendo un rol fundamental. Cada vez que se liberaba un preso de los campamentos de detenidos se cantaba una canción interpretada por todos los que lo despedían con abrazos. Por debajo de la música, a través de metáforas, había una resistencia unida. Como los topos, en forma subterránea en la música había un mensaje, era una canción muy especial “El Negro José” o “Candombe para José” interpretada por el grupo Illapu.¹⁹ Los primeros que fueron buscados por los militares fueron los músicos artistas, como Víctor Jara (a cinco días del Golpe). Y no sólo los músicos, sino también los instrumentos latinoamericanos característicos de la Nueva Canción fueron requisados.



Charla Joanne Pottlitzer, 6 de agosto 2012, Escuela de Arte, Universidad Diego Portales

La quena, zampona y charango fueron prohibidos en diciembre de 1973, porque habían sido desarrollados en la década de los sesenta con la Nueva Canción Chilena, por músicos latinoamericanos con valores políticos revolucionarios, según declaró en su momento el General Germán Brady.²⁰ Por otro lado, dramaturgos como David Benavente recuerda que el teatro no sufrió persecución porque no tuvo un rol central ni en la revolución y ni durante la Unidad Popular; no obstante, si no había censura previa, sí había autocensura. El cineasta Silvio Caiozzi comentó también que si bien toda dictadura basa su fuerza en el terror, en Chile se vivía un terror ambiguo.²¹

II

Dos artistas trazan nuevos márgenes

A pesar del temor y de lo adverso de las circunstancias, ciertos eventos sustanciales comienzan a ocurrir que serán determinantes para el arte chileno, y que señalan la configuración de un circuito ar-

tístico al margen de la oficialidad. Aunque cargados de connotaciones políticas, estos hechos parecen brotar no tanto de una decisión calculada o racional, sino más bien del inconsciente de los artistas volcados a un intenso y afiebrado trabajo capaz de asumir el miedo y el dolor colectivo de un cuerpo nación o un paisaje social.

A sólo unos meses del golpe, se realiza *El happening de las gallinas* (1974) del artista Carlos Leppe (que por entonces contaba sólo con veintiún años de edad), en la galería Paulina Waugh. En una entrevista de ese año Leppe confesará que “su ambientación era totalmente romántica, trágica. Estaba hecha para que la gente la contemplara”.²² Aunque el gesto era una transgresión estética, para Leppe no se trataba de una crítica deconstructiva, ni derivaba de una necesidad de metáforas por la autocensura. Es probable que su performance se fundara en la concepción del *Body Art* y la *performance* registradas en el video arte de Juan Downey o Bill Viola. Años después, Guillermo Machuca afirmará que el artista “aún se mantenía en una especie de humanismo estético que no se encontraba en sintonía con los efectos del golpe que luego analizaría y tematizaría la escena vanguardista





Carlos Leppe, *Happening de las gallinas* (1974), Galería Paulina Waugh

criolla: el exilio, la tortura, etcétera”.²³ En *El happening de las gallinas* mientras Carlos Leppe permanecía sentado en una silla, el público circulaba por la galería entre gallinas de yeso: “Leppe, sentado sobre una silla, adaptada como clasificador o costurero de huevos, se puso alrededor del cuello una corona fúnebre de cardos morados y hojas plateadas. El gesto hacía alusión a una extraña ceremonia de iniciación. Con la sala repleta de público, Leppe, comenzó a tragar huevos cocidos, mientras los demás arrasaban con todo”.²⁴ El *happening* funcionaba como un momento permisivo en el que los asistentes podían sacar sus propias rabias, pasiones y el artista que llevan dentro. Para algunos, el *happening* podría vincularse a algunas acciones del escritor-actor Alejandro Jodorowsky en los años cincuenta. Por eso, le preguntaron: ¿Qué sentido ha tenido el humor como elemento crítico de tu obra? Con impecable sentido contestó: “El humor es un problema del público... El humor nunca ha sido un elemento constitutivo de mi obra. [...] Dudo que un trabajo serio, consciente, mental, donde se pretende dar cuenta del dolor, de las llagas, de la herida, del

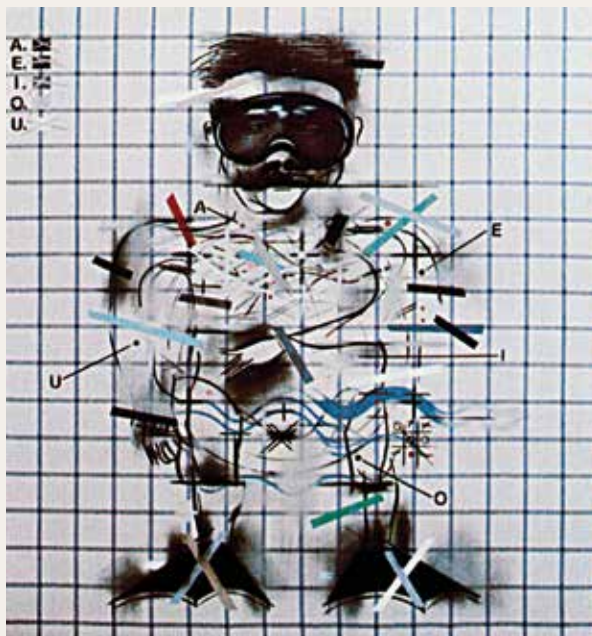


Eugenio Dittborn, *La Sombra* (1975) acrílico sobre lino 156 x 153 cm

pudor, sea un acto ‘cómico’”.²⁵ Lo cierto es que Leppe abrió la primera interrogante pública acerca de la crisis de la identidad sexual y a partir de este trabajo el artista desarrolló un programa cuyo eje medular fue la temática de su sexualidad mediante su cuerpo como ser sexuado.

En noviembre de 1974, en la misma galería Paulina Waugh, Eugenio Dittborn expone *Goya contra Brueghel*, y en diciembre *Dittborn, 20 acontecimientos para Goya, Pintor*, en el Museo Nacional de Bellas Artes. La galería apostaba por una línea curatorial que favorecía aquellas producciones que daban lugar a radicales innovaciones formales. Cerraría, como hemos mencionado, con el ataque incendiario en 1976.

En mayo de 1976, la exposición del artista Eugenio Dittborn será la segunda situación de arte que marca el inicio de este nuevo período, cuando presenta en la *Galería Época* su exposición *Delachilenapintura, historia*. La galería, recién abierta,

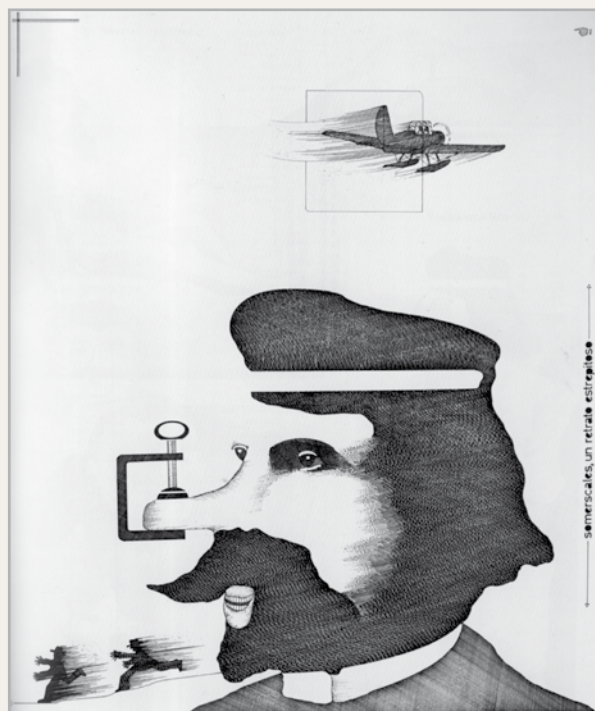


La mano (ambos de la serie *Por un sólo Pez*) (1976) acrílico sobre mante de lino 144 x 150 cm

continuará la misma línea innovadora de la galería Paulina Waugh, contratando a las encargadas de la ex galería (Patricia Lynch y Mónica Oportot). De hecho, esta exposición ya estaba programada desde la galería Paulina Waugh. Esta nueva serie de ochenta dibujos gráficos, para cuya realización empleó el instrumental del dibujo técnico, fueron el fruto de una toma de distancia entre lo que sentía y lo que hacía, debido a una “obsesión de control riguroso para evitar lo impremeditado, el azar o el accidente”.²⁶ Los diseños se inspiraban en numerosas fotografías en blanco y negro que tomó su amigo Juan Maino (quien tiempo después desapareció), de sus alumnas de pintura. Eugenio ocupó las fotos de estas señoras pintando, midiendo, sentadas de pie, etc. En algún sentido, nos cuenta Dittborn, *Delachilenapintura, historia* surge “de la percepción profunda que yo tenía [...] de esas señoras que ejercían con verdadera pasión una suerte de amateurismo pictórico. Una especie de historia apócrifa y falsa de la pintura chilena”.²⁷



Eugenio Dittborn, *De los 832 kg Fábula*, (1975-1996), Tinta china sobre papel couche 77 x 89,5 cm



Marinero Somerscales, *Estampa* (1975), Tinta china sobre papel couche 77 x 89,5 cm (ambos de la serie de la chilena pintura historia)

De ahí que Dittborn vea en el trazado de la pintura chilena la inmanencia de una verdad, la pintura sin rumbo y sobre todo la historia de la pintura chilena, en ese instante de la historia. Para Dittborn, la pintura chilena no está ni viva ni muerta, sin grandes hitos, ni figuras, ni grupos que marquen decisivamente su historia, como el movimiento madí en argentina, o el arte concreto en Brasil, o la obra de Torres-García en el Uruguay.

En palabras de Miguel Valderrama: “Io non morì, e non rimasi vivo. Yo no morí ni permanecí vivo, la frase de Dante utiliza al describir el espanto que sintió al llegar al centro del infierno y encontrarse cara a cara con Lucifer, bien puede servir aquí de emblema a una pintura ni muerta ni viva, obligada a deambular entre dos mundos”.²⁸ En la pintura chilena no hay una tradición como la de la escritura; quizás por eso es tan importante la escritura del arte, y el entrelazamiento de arte y escritura a partir de las neovanguardias.

III

El arte se expande hacia el diario vivir (lo político-social)

A partir de los medios gráficos y audiovisuales, performáticos o instalaciones, los artistas van a expandirse hacia el diario vivir para generar diversas asociaciones en lo social, intentando demostrar su inestabilidad y procurar la reconstrucción de una identidad colectiva confusa. En esta circunstancia se visualizan los conceptos de vanguardia que actúa con su doble estrategia, que anticipan las influencias señaladas en el campo de la filosofía, la semiología, el psicoanálisis en su traspaso al medio local y que se funda en la conciencia de evidenciar sucesos tan dolorosos. Es necesario descifrar los códigos de significado que subyacen bajo el conjunto de relaciones que eran observables empíricamente en las obras de artistas de este período. El primer gesto de un arte político social,

será una acción de arte de intervención en el espacio público, utilizando los mismos medios de comunicación audiovisual en la vitrina de una tienda de televisores. Empleando las imágenes -de retratos de detenidos desaparecidos- colocadas en relación con la proyección de imágenes y símbolos que componen el entorno mediático de comunicación de masa, como es la TV pública. El proyecto es realizado por la artista Luz Donoso (1921-2008). En esta obra está implícita toda la problemática de recordar y de olvidar. Nelly Richard lo explicaría tiempo después:

En 1976, es decir, en plena dictadura, la artista visual Luz Donoso realizó una obra que consistió en intervenir -con el retrato fotográfico de una desaparecida- las pantallas de los televisores que se exhibían en la vitrina comercial de una tienda del centro de Santiago, un día cualquiera de la semana. L. Donoso interrumpió por el lapso de breves minutos la manipulada sucesión de imágenes que se transmitían diariamente en las pantallas cómplices de la dictadura, con la inesperada y clandestina aparición del retrato fotográfico de una desaparecida. [...] [B]uscaba traer críticamente la atención sobre toda la cadena de supresiones y destrucciones sociales que recaían en la vulnerabilidad de ese retrato congelado en su fijeza y gravedad frente a la mirada dispersa del transeúnte. Haciéndolo, la obra transgredía -intersticialmente- los límites comunicativos del sistema de prohibición y castigo con el que la dictadura separaba lo prohibido de lo tolerado, lo oculto o suprimido de lo exhibido, lo secreto de lo confesado.



Luz Donoso, *Acciones de apoyo: Intervención de un sistema comercial* (1981)



Luz Donoso junto al mural que realizó con Pedro Millar y Carmen Johnson en la rivera del Río Mapocho para la campaña de Salvador Allende en 1964. Fotografía de Sergio (Queco) Larraín

[...] [L]a intervención de Luz Donoso hizo de la *infracción de la mirada* un gesto de arte. Ella llevó el denunciante relampagueo del rostro de una víctima a inmiscuir su verdad contraoficial en la abusiva escena de representación y censura militares de la televisión chilena.²⁹

Artista de bajo perfil, la participación de Luz Donoso en el arte y política no ha sido suficientemente conocida. Fue una artista que se comprometió muy tempranamente en lo político, siendo alumna del taller de pintura mural en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Recuerda Brugnoli que en 1964 la artista participó, junto a un grupo de muralistas, en la campaña presidencial de Salvador Allende.

Era la primera vez que se hacía mural político callejero en Chile. Y ese grupo estaba compuesto justamente por Luz Donoso, Nemesio Antúnez, Carmen Johnson y Pedro Millar. [...] Luz fue siempre una persona muy radical,

muy rigurosa, por tanto siempre una persona de exigencia en cuanto a los planteamientos, y también una persona muy radical en el sentido político.³⁰

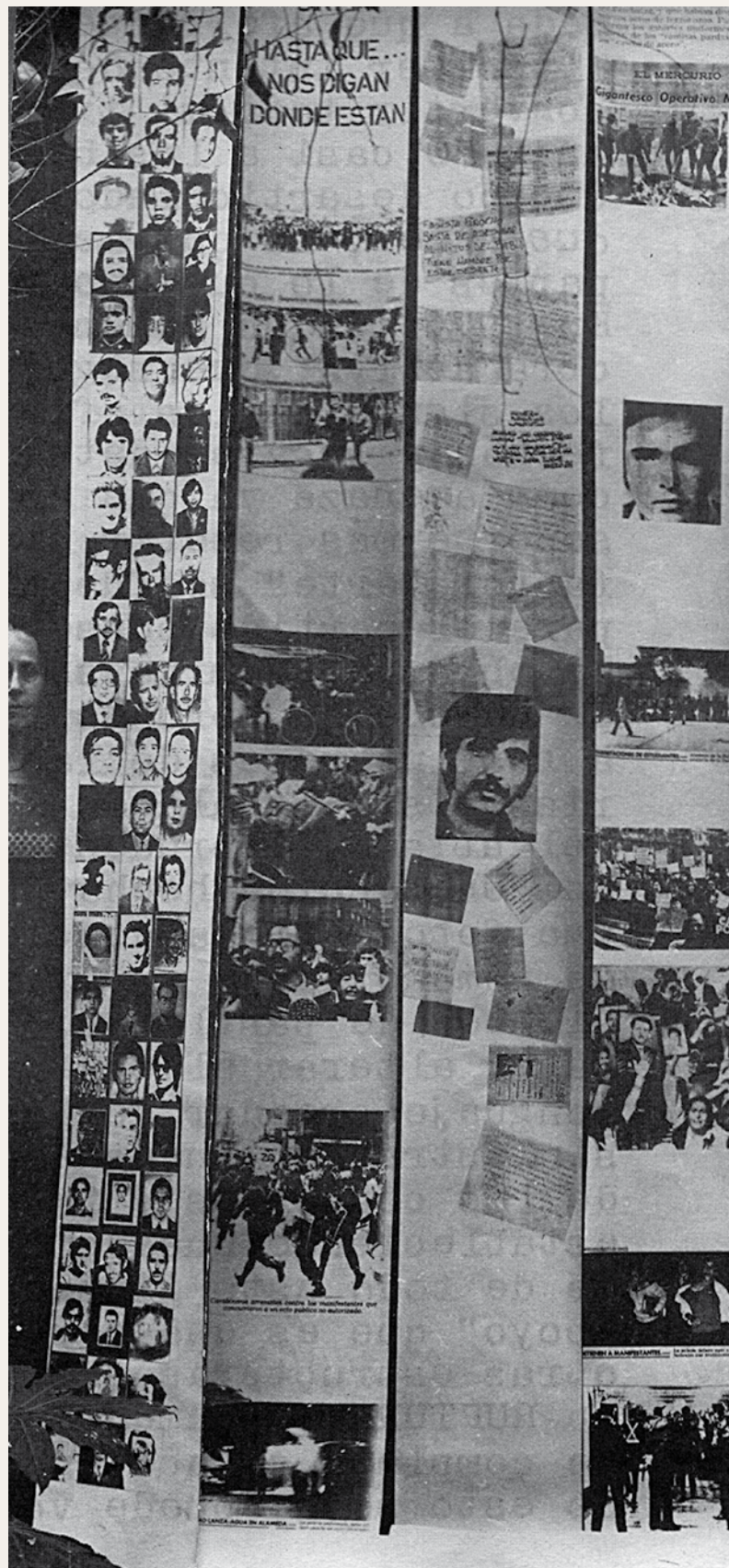


Luz Donoso, *Intervención espacio público* (1979) serigrafía 57x37 cm

Cercana a artistas jóvenes como Hernán Parada, Elías Adasme y Patricia Saavedra, Luz Donoso hacía intervenciones en la vía pública y en manifestaciones políticas, exponiéndose a ser sancionados fuertemente. Era una artista inclinada a registrar el presente para experimentar luego con lo inexistente; gustaba de no forzar las cosas, y trabajar en la función de un arte de archivo. Para ello utilizaba el soporte fotográfico, que se había

sistematizado a partir de 1976, ya sea documental, de acciones corporales o del paisaje urbano, y los registros de video y del cine. Donoso registraba todo con su cámara fotográfica y una grabadora, para estar abierta a cualquier camino exploratorio, discuriendo en la pervivencia de su memoria para evidenciarlo en intervenciones futuras.

En 1982, Luz Donoso expone una huincha con rostros de detenidos desaparecidos en la Estación Mapocho. El arte había roto todos los esquemas. La artista dirá: “Se nos hacía insoportable la pintura, que si un pintor hace un cuadro de un muerto, la gente es capaz de ponerlo decorando su comedor, es decir, que la pintura trae consigo algo apaciguador, algo ya conocido. En cambio, con los happenings y las acciones de arte, la gente se desestabilizaba y eso es algo que nunca les gusta mucho. Se supone que eso es lo que perseguimos con el arte”.³¹ Paulina Varas comenta: “La agitación y perturbación, como acción de arte, se transforma en un archivo y conforma un lenguaje que construye una gramática que quiere registrar el acontecimiento para subvertir el entorno y a las personas”.³² Su obra *la Huincha sin fin* (1982) es una especie de memorial de un conflicto dudoso, un registro de una realidad incierta llena de informaciones contradictorias, una construcción variable. Cuando había muy pocas acciones públicas sobre la situación de personas desaparecidas en Chile. Su “archivo-vivo” se iba conformando a partir de una serie de capas que denunciaban la desaparición, con la frase “hasta que nos digan donde están...”, que a la vez insistía en la temporalidad de un proceso que advertía Donoso. Y no dejaría de construir esta cinta, señalaba, hasta que los acontecimientos confronten la realidad





Luz Donoso, *Huincha sin fin* (1982) obra en proceso de archivo. Medidas variables

amenazada de la sociedad chilena. Las distintas “capas” de la huincha sin fin son una extensión del archivo como memoria incompleta y vacilante, compuesta por una serie de cintas de papel que se van desenrollando a medida de los acontecimientos. La primera huincha está compuesta por retratos de detenidos desaparecidos chilenos, la segunda está compuesta de panfletos encontrados en diversas manifestaciones antidictadura, y la tercera huincha está compuesta por imágenes de protestas callejeras que exigen “verdad”, con fotografías de prensa de los medios oficiales y publicaciones de la oposición. Se erige entonces como una obra colectiva, donde la autoría desaparece ante la posibilidad de enunciarse desde el archivo desclasificado. Luz Donoso nos permite re-pensar el arte con lo político, enfrenta al artista individualista con la necesidad de un arte colectivo, sobre todo con la comunidad asignándole al arte una misión, como el artista Joseph Beuys.

Después de su muerte, la curadora Paulina Varas organiza una exposición sobre la obra de Luz Donoso, y señala cómo su obra vincula y anuda muchas maneras de hacer, elaborando un lenguaje que se resiste a una lógica formal de representación del arte: “Recuperar el cuerpo desde el lenguaje visual para constituirse en un lenguaje de ‘muchos’, como ha señalado Paolo Virno”.³³

Un interesante artista, alumno de Luz Donoso, es Guillermo Deisler (1940-1995), grabador, poeta y artista visual, autor del libro *Grrr* y de trabajos de poesía visiva (visual), en un cruce de arte y escritura. En 1963 fundó Ediciones Mimbres, de impresiones artesanales.³⁴ junto con el escultor Gregorio



Guillermo Deisler, *Portada Poesia Visiva Ed. mimbres* (1972)

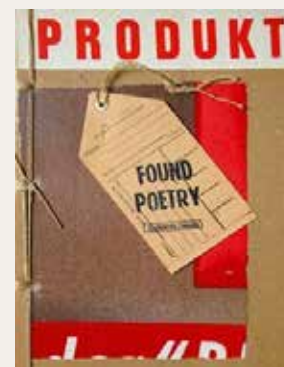
Berchenko, donde publicó más de cincuenta títulos de poetas y escritores jóvenes valiéndose de una prensa manual e ilustraciones xilográficas originales.³⁵ Centrado en las experiencias poéticas latinoamericanas que se agrupaban bajo el nombre de “nueva poesía”, estableció contactos e intercambios con sus autores a través del *Mail Art*. La red significó para Deisler una enorme apertura creativa y el contacto con otros paradigmas estéticos que hasta ese momento tenían poca resonancia en Chile.

Producto de ese vínculo resultó *Poesía visiva en el mundo*, una antología que reunió la obra de una amplia y desconocida gama de poetas visuales extranjeros, que es considerada hoy como un hito insólito en la historia editorial chilena. En sus palabras: “Busco no solamente al Homo sapiens, sino al Homo ludens, al hombre que juega”.³⁶ Luego de ser detenido en Antofagasta en 1973 por sus ideas políticas, partió al exilio a Francia, Bulgaria, y luego vivió desde 1986 en la República Democrática Alemana (RDA) donde falleció en 1995 en Halle/Saale, desarrollando su proyecto *UNI/vers*.

La serie de libros de artista, realizados en Halle/Saale a partir de 1990, se sumaron a la experiencia de *UNI/vers* en esos últimos años de su trayectoria. Se trata de poemas visuales, textos, dibujos y *collages*, recortes de prensa, documentos burocráticos, recados domésticos, fotografías familiares, objetos en general que construyen el contexto histórico-cultural del autor. Su identificación como “ciudadano del mundo”, con su espíritu colectivo y universalista, le impidieron regresar a Chile, como queda escrito en 1989 en su texto inédito “La última década: 1980-1990-2000”.



Guillermo Deisler, *Libros de artista UNI/vers* (1990)



Otro importante alumno de Luz Donoso fue el artista Hernán Parada, quien compartió con Luz Donoso sus acciones de arte en espacios públicos. “Su apertura a todo lo que fuera nuevo me cautivó y atrajo de sobremanera”, recuerda. Con el Golpe perdieron contacto, pero se reencontraron con ocasión del Taller de Artes Visuales (T.A.V.). Ahí, se sumaría el artista Elías Adasme, y esporádicamente otros.

Una vez Luz me acompañó al patio 29³⁷ en el cementerio general, a realizar una acción que consistía en ponerme una máscara con el rostro



Patio 29 Cementerio General Declarado Monumento Histórico el 21 de noviembre 2010



Hernán Parada, Acción de arte en Patio 29 con la máscara de la foto de su hermano (1975) y en barrio Estación Central (1976)

de mi hermano Alejandro Parada - detenido desaparecido-, y depositar claveles y flores en las tumbas de personas N.N. enterrados allí. La idea era proponer como un detenido desaparecido rendía homenaje a los encontrados pero no identificados.³⁸

Se trata de una acción propia de la vanguardia dadaísta, el juego de *ser otro*, que fue inaugurado en el café Voltaire fundado por el artista Hugo Ball, en Zúrich. El 23 de junio 1916, Ball realiza ahí un acto poético-fonético que busca incluir el irracionalismo como acto poético. Escribe: "El horror de nuestro tiempo, el paralizante trasfondo de los eventos, es hecho visible".³⁹ Ante el horror paralizante de su hermano desaparecido, Parada repetiría un acto poético irracional en



Hugo Ball, Acto poético en Café Voltaire, Zurich (1916)

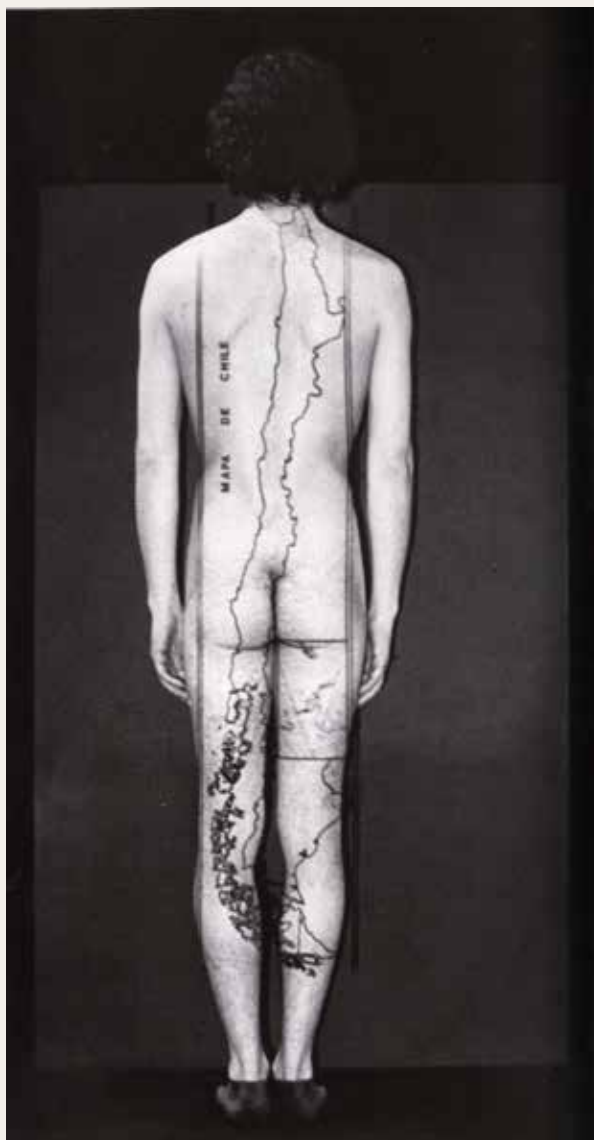
medio de las manifestaciones callejeras. En 1981, se irá a vivir en Toronto, Canadá. Hoy vive en Chile distanciado del circuito artístico.

El artista Elías Adasme, grabador y fotógrafo, también comparte sus acciones de arte con Luz Donoso. En sus obras incorpora al grabado imágenes fotográficas, textos, manchas de tinta china y técnicas mixtas bajo una temática de claro contenido de denuncia social y política. Entre 1979 y 1980 realizó la obra *A Chile*, que consiste en el registro de acciones llevadas a cabo entre diciembre de 1979 y diciembre de 1980, en distintos puntos de Santiago. Muestran el cuerpo del artista y el mapa de Chile como referente simbólico del cuerpo geográfico, socio-político y cultural,



Elias Adasme *A Chile* (1979-1980) Acción de arte en Estación Metro Salvador. Fotografía en bl/ne 175 x 113 cm

Para buscar documentar desde el arte, la grave situación de represión y violación de derechos humanos a que estaba sometido el país, bajo el régimen autoritario de Pinochet. Dadas las circunstancias, algunas de ellas se tradujeron en intensos momentos de riesgo, con el tiempo necesario sólo para tomar el registro fotográfico y luego desaparecer de la escena, para evitar ser arrestado.⁴⁰



Elias Adasme *A Chile* (1979-1980) Mapa Corporal. Fotografía en bl/ne 175 x 113 cm

Adasme abandona el país en 1983 y desde entonces vive en San Juan, Puerto Rico, donde mantiene una activa participación en el mundo del arte.

IV

Mundos paralelos abren espacios alternativos

A partir de 1975 se realizan en el Museo Nacional de Bellas Artes concursos y encuentros apoyados por empresas privadas, como el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores y en 1980 el Encuentro Arte Industria. Varios artistas de la neovanguardia participan en estos concursos y obtienen premios.⁴¹ Entre estos, una obra que va a causar gran polémica es presentada en el 1er Encuentro Arte Industria. Se trata de la obra *La Playa* (1980), del artista Humberto Nilo: una plataforma en planchas de hierro, con la estructura de una silla de playa al lado de un cactus y una pirámide metálica, la que fue em-



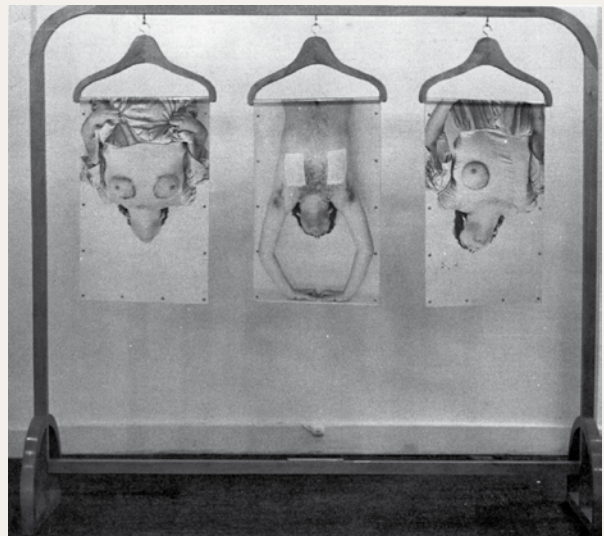
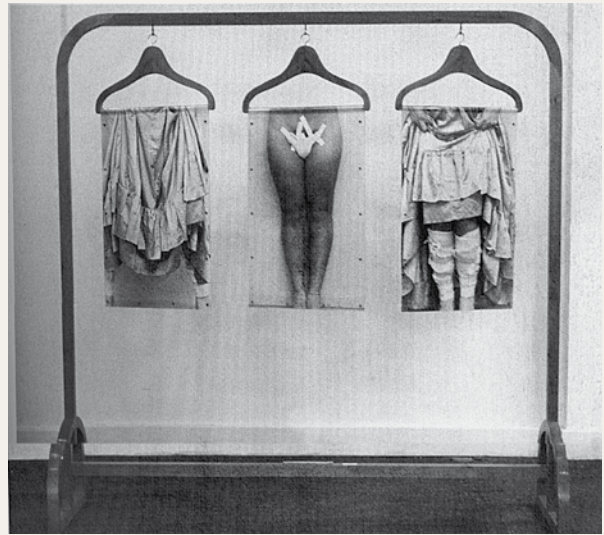
Humberto Nilo, *La Playa*, Instalación en frontis Museo Nacional de Bellas Artes 1° premio Arte-Industria (1980)

plazada provocativamente en la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes. La instalación formaba parte del encuentro en el que diversas empresas convocaban a artistas plásticos para ejecutar proyectos con materiales industriales. “Quise establecer una relación entre objetos que no tuviera una lectura concreta y que generara anarquía y crisis”, explica Nilo en entrevista.⁴² La obra fue robada por un grupo de jóvenes después de una fiesta, entre ellos, el polémico periodista Fernando Paulsen y arrojada al río Mapocho. Recuperada, hoy forma parte de una colección particular.

Con el desarrollo económico y la llegada de capitales extranjeros habrá un avance en el área inmobiliaria, con lo que se favorece el desarrollo de la arquitectura y la decoración. Frente al vacío de las galerías, tiendas de muebles y decoración habilitan espacios de exposición. La mueblería de Sergio Rocha, la tienda *Módulos y Formas* del decorador Luis Fernando Moro, galerías en muebles de oficina *Cromo*, y *Muebles Sur* de Cristián Aguadé (marido de la artista Roser Bru). Nelly Richard y Carlos Leppe estuvieron a cargo de galería *Cromo*, y luego de galería *Sur*, y en muebles de oficina *Época*, de Erwin Lanz, con la galería a cargo su mujer Liliana Aránguiz (que toma el nombre de Lily Lanz). Existían dos mundos paralelos. Recogiendo opiniones, algunos no se enteraban ni eran conscientes de los abusos, de las detenciones arbitrarias ni de las consecuentes torturas, salvo si se producía en alguien cercano. Muchos hacen hoy un mea culpa al respecto.

En este nuevo escenario, y por efecto del auge de la publicidad, todo adquiere un aire de superficialidad, como dominado por un cierto conformismo incrédulo. En este contexto se darán dos tipos de artistas: por un lado, aquellos que son fieles a la pintura y los medios tradicionales, que ganan en popularidad y ventas gracias al apogeo de la decoración. Y por otro lado, aquellos artistas explorando un arte reflexivo que procesan su lenguaje en diversos registros, luchando contra la censura, y aislados en sus pequeños grupos, arte al que nos referiremos por sus innovadores aportes. Cada uno a su manera, los artistas de este período debieron ser infatigables en lo reflexivo y vivir la exploración de sus propios lenguajes para llegar, a través del desplazamientos de los soportes, a las trasgresiones de instituciones y la crítica a la representación.

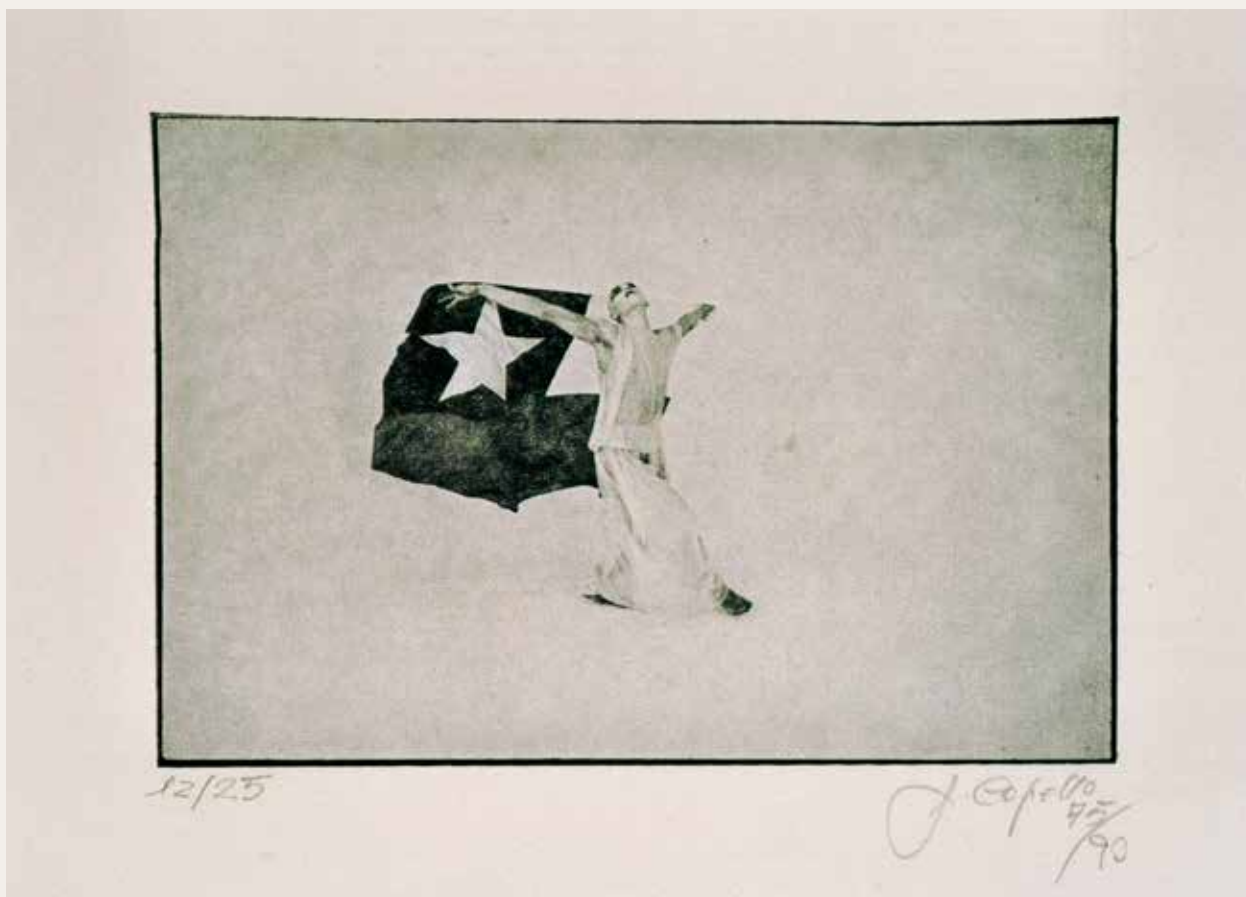
La tienda *Módulos y Formas*, del decorador Luis Fernando Moro, organiza el concurso *Senografía* en 1975, en el que se dan algunos ejemplos de arte objeto, del *Pop* con aires de *Fluxus*, como los senos reproducidos en jalea dentro de caja acrílica de la artista Francisca Sutil, que recuerdan la obra de Yoko Ono: la manzana descomponiéndose dentro de su caja transparente. En este concurso el artista Carlos Leppe sorprenderá con su obra *El perchero*, que obtiene el Segundo Premio. Esta obra le permitió intensificar la temática de la sexualidad, planteada ya en *El happening de las gallinas*. *El perchero* es un trabajo fotográfico en el que su cuerpo como soporte desnudo fue intervenido y bloqueado con vestidos, vendas y gasas, que cubrieron y disimularon su identidad sexual simulando un acto de castración. La fotografía documentó el trabajo y las fotos ampliadas a tamaño natural fueron montadas entre dos planchas de acrílico



Carlos Leppe, *El Perchero* (1975) Instalación de 6 fotografías nl/ne maticrilato, madera, bronce. 2° premio concurso Senografía

cerradas que se transformaron en objetos colgados como si se tratara de ropa en un perchero, una fotografía-objeto.

Pensar, discernir y trabajar en el arte era una manera de sobrevivencia. Leppe mismo decía: “Mi cuerpo es un borrador que recoge también lo fallido, las abolladuras y su revés, [...] mi versión de la realidad es insatisfecha y construye el desequilibrio porque en este paisaje no veo la posibilidad de otra cosa”.⁴³ Si bien Leppe fue el primer artista chileno



Francisco Copello, El Mimo y la Bandera (registro de performance), 1975 performance 110 edición del grabado metal. Fotografía de Giovanna Dal Magro 28 x 31, 5 cm

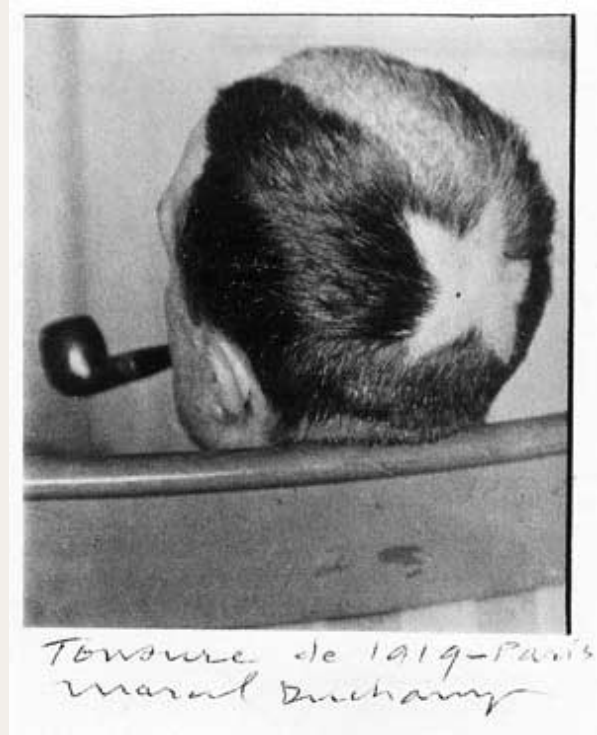


Francisco Copello, S/T, Grabado

en exponer su cuerpo desnudo travestido de mujer, el gran artista chileno del Body Art fue Francisco Copello (1938-2006), grabador por excelencia, que en algunas de sus performance aparece travestido de mujer. Copello vivirá en los sesenta en Italia y Nueva York, donde se conectará con grandes artistas, llegando incluso a trabajar por su gran oficio como grabador en *La Fábrica* de Andy Warhol.

En un ensayo reciente, el teórico Luis Valencia ve en Leppe una metáfora en “la imagen del cuerpo lastimado y sacrificado; su carácter redentor y mítico; la cristianización y sacralización de su mensaje”.⁴⁴ Continuator del arte crítico y experimental que había iniciado Francisco Brugnoli a fines de los sesenta, y que pone en cuestionamiento la representación del arte, Leppe subvierte los parámetros estéticos dominantes. Hay, por sobre todo, un gesto de romper con las estructuras que constriñen su propio cuerpo. Por su

estrecha relación con Nelly Richard, se ha autodefinido “de la escuela Richardiana”, y en efecto, la dependencia mutua entre el artista y la teórica queda reafirmada en su libro *Cuerpo Correccional*, donde Richard da cuenta de la filiación duchampiana como referente clave de la inscripción de



Marcel Duchamp (o L'Etoile/La estrella) (1919) 1º acto corporal

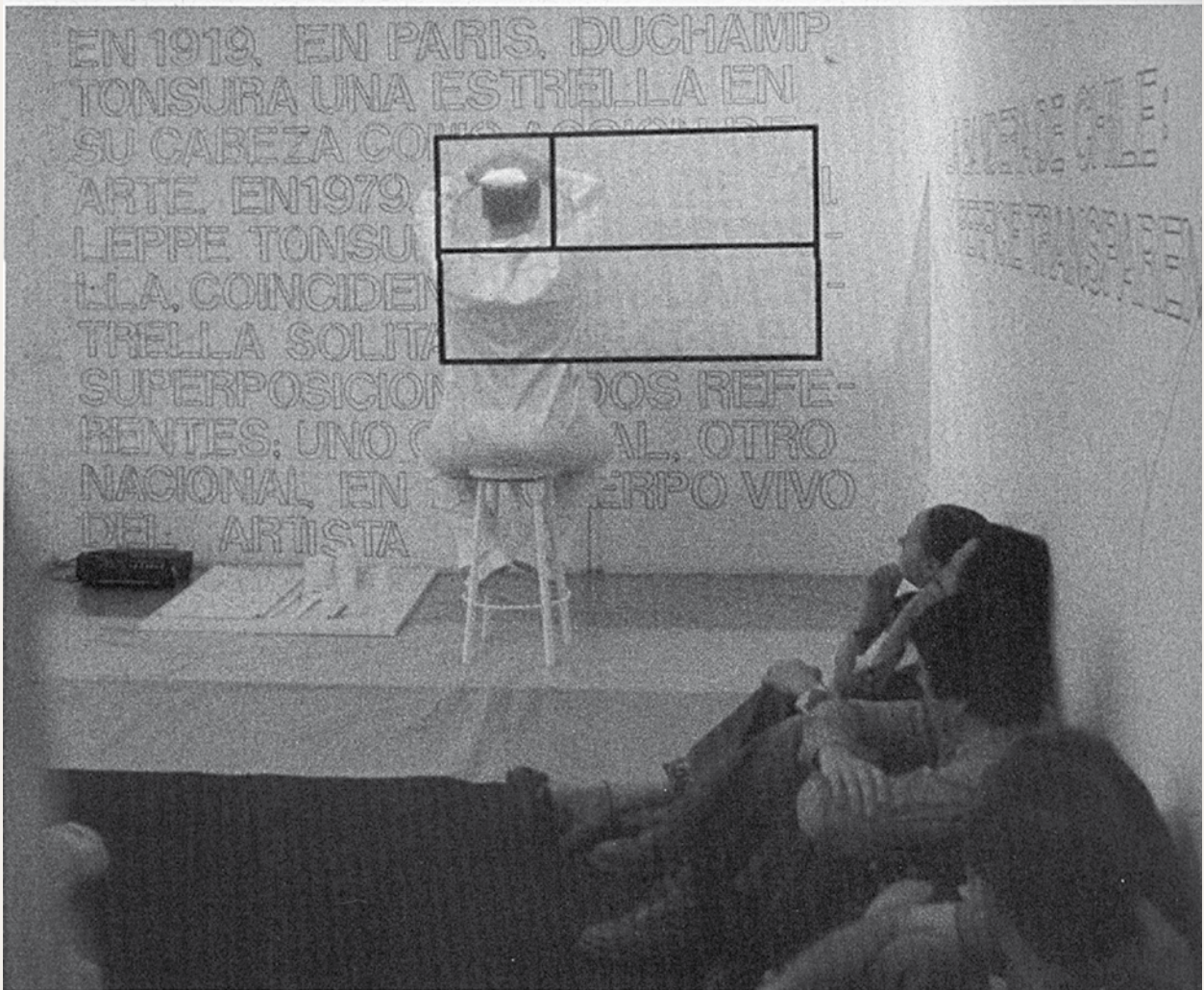
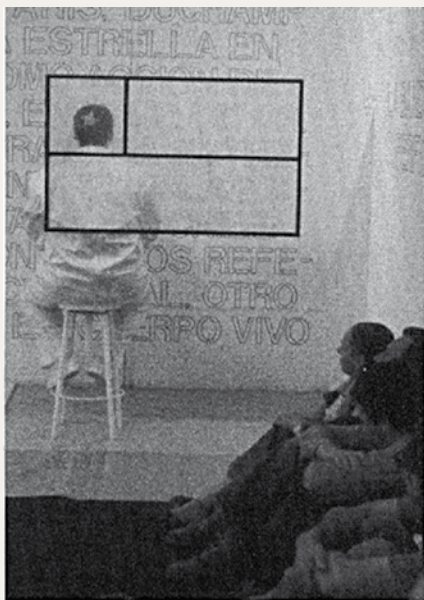
Leppe. En una relación directa a la acción de arte de Duchamp, en alusión a que la pintura estaba en la cabeza), Leppe se hará dibujar la estrella afeitando su cabeza, en su instalación performance en galería CAL. Al parodiar el gesto, lo situar en su propio lugar geográfico, colocándose con su estrella en el espacio que ocupa la estrella solitaria en la bandera chilena. Leppe además utiliza textos escritos en el muro sobre la coincidencia y alcance de estas dos historias, escritos en letras mayúsculas: “En 1919, en París Duchamp tonsura... En 1979 Leppe tonsura...superponiendo dos referentes uno es cultural el otro nacional en el cuerpo vivo del artista”. Richard

leerá un texto: “La matriz cultural por ti empleada en tu acción de arte (1979) es la estrella de Duchamp/ cuyo acto de tonsura (1919) edita el primer antecedente del arte corporal: la estrella iniciática de Duchamp/ versión laica de la corona eclesiástica”.⁴⁵

Diez años después, en *Márgenes e Instituciones*, Nelly Richard hará una reflexión en la que se refiere a la propuesta explícita del artista para su performance *Reconstitución de Escena* (Galería Cromo, 1977): “Son las técnicas de montaje (asfixiantes o clausuradoras) y la mutilación del cuerpo documental de la imagen (violentación de los retratos) las que van acotando el campo de referencialidad política nacional, haciendo que la obra señale su contexto a través de cómo esas técnicas ejecutan la violencia en su interior”.⁴⁶

Como señala Damiela Eltit, “la misma noción de cuerpo lastimado habla del tejido comunitario: toda seña de desgarró es muestra de la textura rota de un colectivo”.⁴⁷ Las performances de Leppe ponen en escena un “yo siempre parodiante” cuya estrategia de las apariencias usa disfraces de identidad para jugar con una corporalidad sexualmente reversible y metafórica.⁴⁸ Hay en este juego la revelación de la animalidad, de liberación del deseo, en gestos incontrolables expuestos en público, en excesos expresivos. El artista se presentaba en “una zona de peligro” (Cristián Huneeus), en la que exhibía su cuerpo a la mirada ajena para destrozar el equilibrio y la perfección con ironía y furor, destapando los límites del deseo en una manifestación revelatoria.

Para Leppe aquellos momentos en una performance tienen algo definitivamente



Carlos Leppe, La Estrella (1919-1979) Instalación performance (1979) galería CAL

indescifrable, “me remite a una cultura de los sentidos retocados por la literatura y el cine; con una pulsionalidad de la carne que lo desestructura todo”.

Con una mirada retrospectiva dice hoy: “Era el tiempo de mi desborde corporal, tuve que enfrentarme a mí mismo y asumir que no iba jamás a relacionarme con la cultura del narcisismo del cuerpo; entonces operé con mucho dolor la inversión: puse todo mi odio en el cuerpo del espectáculo de la performance”.

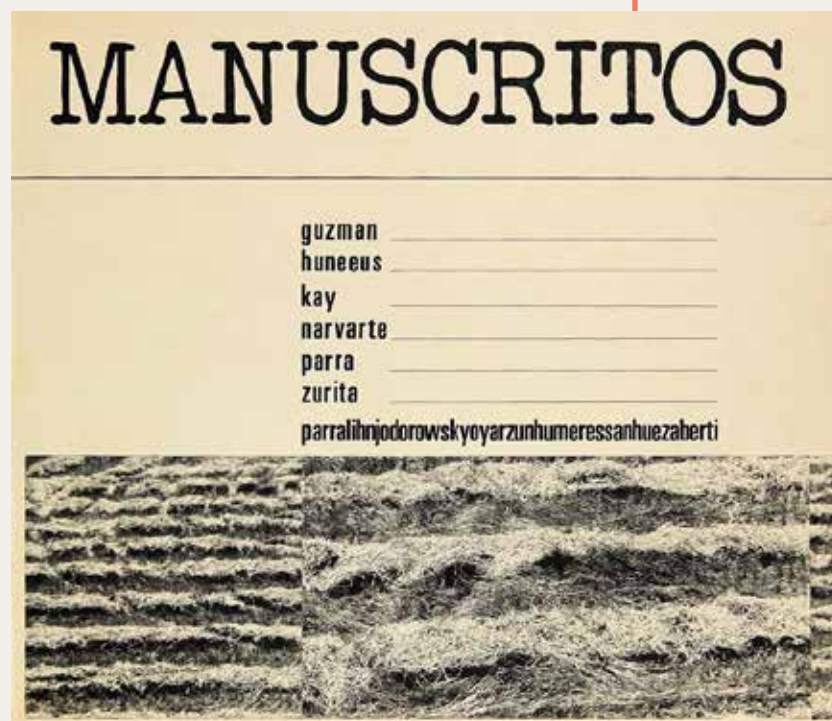
Sumaba a su crisis de identidad personal, el espacio exterior que “punzaba y acorralaba”.⁴⁹ Años más tarde descubrirá que la felicidad es una opción, no un logro.

V Nuevos cruces entre la escritura y la visualidad

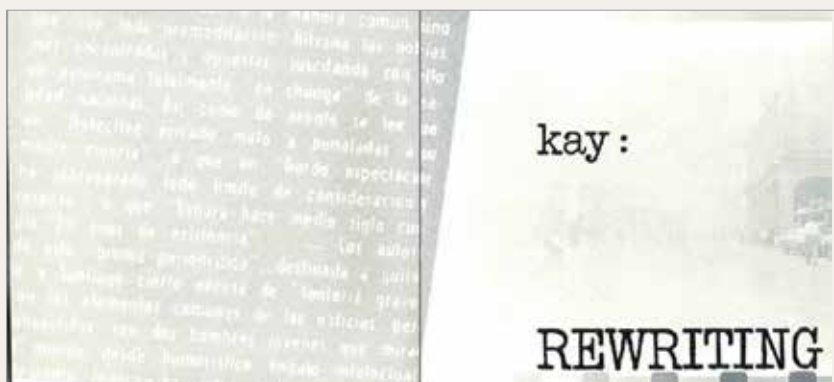
Uno de los hechos más relevantes, y sin duda un antecedente importante para la escritura y visualidad en Chile, será la publicación de la revista *Manuscritos* en 1975 a partir de *Quebrantahuesos* (1952). Aparece en una edición única del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, y resulta algo impensado al interior de una universidad vigilada, teniendo una repercusión destacable en el escenario de las artes visuales. Cristián Huneeus, su director entre los años 1972 y 1976, da origen y curso a la idea de publicar una revista del

Departamento de Estudios Humanísticos que estaría a cargo del filósofo y artista *pop* norteamericano Ronald Kay.⁵⁰ Es uno de los proyectos que Huneeus impulsa con mayor ahínco durante el período que ocupa el cargo. Huneeus había comulgado con el proyecto de la Unidad Popular, pero termina como uno de sus opositores. Será esta independencia la que le permite continuar en la universidad después del Golpe y proteger el trabajo de un grupo de intelectuales a pesar de las adversidades.

Ronald Kay, por su parte, nunca había editado una



Manuscritos 1/1975. Departamento de Estudios Humanísticos DEH Universidad de Chile



Ronald Kay, *Rewriting Poesía Urbana. arte de la calle* en *Manuscritos* (1975)

revista y se negaba a hacerlo. Huneeus tenía la convicción de que la publicación tenía que ser dirigida por él y para convencerlo le dio carta blanca y garantías de que así sería. Kay va a tomar el *Quebrantahuesos* (1952) como excusa para desarrollar su propio trabajo a partir de la cita. Por supuesto que esta decisión involucraba costos internos que se harían efectivos una vez aparecida *Manuscritos*, puesto que todas las publicaciones debían pasar por la aprobación de un consejo editorial que en parte estaba integrado por miembros de una línea de pensamiento conservador. Huneeus y

Kay estaban conscientes de que si seguían el curso regular el proyecto quedaría atrapado en discusiones sin salida. Existía el riesgo de que algunos miembros del consejo no fueran a tolerar la concepción de *Manuscritos* como una revista académica, ni tampoco la totalidad de los contenidos que eran incluidos. En consecuencia, cuando alcanzaron a circular los primeros ejemplares en manos de los integrantes conservadores del departamento, inmediatamente hicieron sentir su sorpresa y malestar. No obstante, y pese a que no fueron consultados, la portada consigna todos los nombres del consejo editorial.

Si las publicaciones universitarias se validan por el contenido, *Manuscritos* rompe con esa norma al validarse como objeto editorial-visual en sí. En el fondo, se trata de una reescritura del diario mural *Quebrantahuesos* del año 1952. Lo esencial de la obra, de nuevo, está compuesta por estos inseparables autores que Kay reúne en portada bajo un mismo nombre: ParralihnJodorowskyoyarzúnhumeressanhuezaaberti. Kay señala en su contribución *Rewriting: poesía urbana, arte de la calle*:

No sólo descubrirlos por sus modos y condiciones de producción, sino principalmente por los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito. El *Quebrantahuesos* se impone dictatorial, perentoria y automáticamente: utiliza los procedimientos de afiches, letreros luminosos, vidrieras, escaparates y vitrinas; de las marcas, de los rótulos, de los sellos; y especialmente el dinamismo tipográfico de los titulares y de la primera plana de la prensa. (Sobre todo el descaro y la incitación de su oferta pública, promiscua, sensacionalista).⁵¹

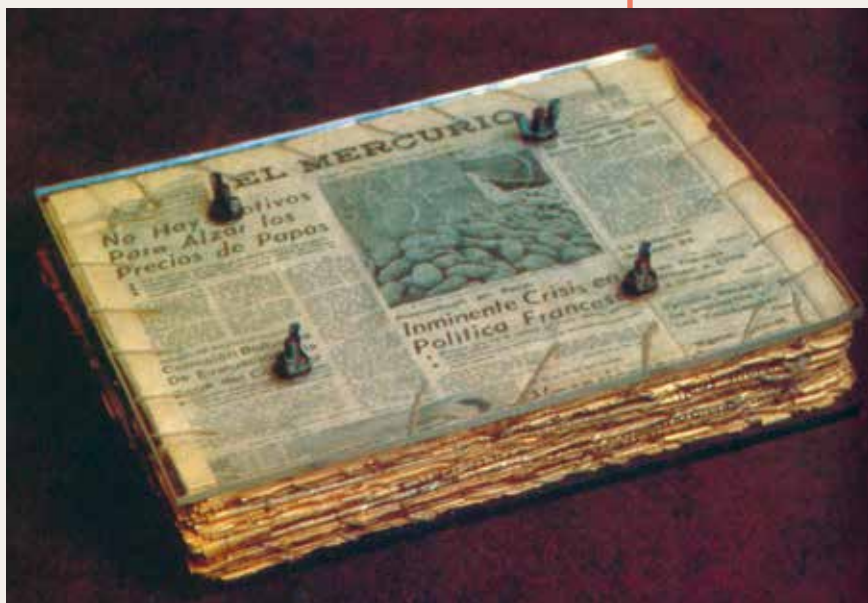
Kay concibe la revista como un espacio de creación plástica en el cual los contenidos son comentados en el proceso de producción gráfica. Cada página es abordada como un espacio de trabajo donde el discurso crítico está puesto en juego. *Manuscritos* es confeccionada para ser leída y mirada a la vez, similar a la revolución tipográfica que había sido iniciada por el artista futurista Marinetti, quien afirmaba que la nueva poesía era una síntesis de las artes, la música, la pintura y la literatura.⁵² Kay nombra esta modalidad editorial como visualización, y la estatuye en la portada a manera de clave de lectura. El diseño de *Manuscritos* es encargado a Catalina Parra, quien a su vez conoce el *Quebrantahuesos* de su padre, Nicanor. La revista es el primer espacio en Chile en el que Catalina Parra, imientos alemanes neovanguardistas (arte *pop* y político), hace circular su trabajo como artista visual.

Poco después de salir de la imprenta, la mayor parte de los tres mil ejemplares

de *Manuscritos* fueron destinados a una bodega bajo llave por orden del Rector universitario designado por el gobierno militar. Algunas revistas se conservaron durante todos esos años en un estante del Departamento de Estudios Humanísticos (DEH), dentro de los mismos sobres en los que iban a ser enviados a universidades extranjeras en 1975. Hoy, la revista es una pieza de colección apreciada por investigadores y estudiantes de literatura y arte, y se encuentra en las bibliotecas de importantes universidades del mundo.

Su valor creciente se justifica por varias razones. En primer lugar, por el rescate y elaboración crítica que Kay presenta del *Quebrantahuesos*. En su texto titulado *Rewriting*, Kay expone su teoría como plataforma para su propia poesía. Al subtítular *Rewriting* como “poesía urbana” o “arte de la calle”, Kay se refiere al desplazamiento que se produce desde la trama urbana hacia la trama impresa. En este desplazamiento Kay toma prestada la noción de Benjamin de “inconsciente óptico”

para hacerla operar en el campo de la producción textual. En segundo lugar, el creciente valor de *Manuscritos* se justifica por la inclusión de una serie de páginas de Nicanor Parra, intervenidas con textos y dibujos bajo el título “News from nowhere”. *Manuscritos* incluye además la publicación de un promisorio joven poeta Raúl Zurita, quien era uno de los 10 alumnos seleccionados para estudiar filosofía, historia y literatura en el



Catalina Parra *Inbumche* (1977) Periódicos cosidos, vidrio y metal



Raúl Zurita, *Un Matrimonio en el campo, Áreas Verdes y Te lo digo todo* en *Manuscritos* 1975

DEH. Zurita publica las fotografías de planchas de yeso que ha usado como soporte de sus textos *Un Matrimonio en el campo*, *Áreas Verdes* y *Te lo digo todo*, poemas con la lógica y la matemática derivadas de su formación de ingeniero (Nicanor Parra también venía de las ciencias), que serán un anticipo de su libro *Purgatorio*. Zurita recibirá el 2000 el Premio Nacional de Literatura.

Junto a todo lo anterior, *Manuscritos* representa además la sobrevivencia intelectual de un grupo de académicos al interior mismo de la Universidad de Chile intervenida, a menos de dos años del golpe militar. Es preciso dimensionar los alcances de esta publicación en las circunstancias institucionales e históricas que hacen posible que un acontecimiento de tanta importancia para la literatura y las artes visuales se dé a pesar

del clima paralizante que conllevan los primeros años de la dictadura. Esto se debe a un espacio académico pluralista como era el DEH que albergó el trabajo de importantes intelectuales y escritores como los mencionados Cristián Huneeus y Ronald Kay, Enrique Lihn y Nicanor Parra, Felipe Allende, Patricio Marchant, Mario Góngora y Castor Narvarte, así como también a generaciones de estudiantes que hoy ocupan lugares de primera línea en sus respectivos campos, como Pablo Oyarzún, Arturo Fontaine Talavera, Diamela Eltit, Adriana Valdés, Raúl Zurita, Ana María Risco y Roberto Brodsky, por nombrar sólo algunos. *Manuscritos* fue obra de la gestión de Cristián Huneeus, aunque será única y anómala como el espacio de DEH de donde surgió, una suerte de islote como dijera Nicanor Parra a Cristián Huneeus: “Esto es, muchacho, un palacio en medio de una población callampa”.⁵³ Diamela Eltit recuerda la diversidad de pensamiento que existía en el DEH: “Todo esto con el Golpe se corta. Y ahí Huneeus se porta muy bien, te diría que espectacularmente bien, en el sentido de que abre la biblioteca de la Universidad, del Departamento, [...] para que los alumnos pudieran guardar allí sus libros [...] porque como quemaban libros... Entonces él asumió ese riesgo, nos invitó a todos a salvar nuestros libros”.⁵⁴

Los alcances del DEH, y en particular de la gestión de Cristián Huneeus durante el período que sigue al golpe de 1973, será lo más destacable en un medio precario, limitado y en extremo vigilado. El aporte de Huneeus es valioso en cuanto a la formación cultural de una generación intelectual formidable, donde un pensamiento disidente para la época se cobijaba en un ambiente intelectual que podía ser cómplice en argumentaciones. En cuanto al aporte de

la revista *Manuscritos*, debemos añadir que instaurará la visualidad del texto, que dará origen al ejercicio plástico de los artistas que aparecerán a partir de 1976. Ciertamente, cuando la mayoría de las instituciones académicas se encontraba ajena al devenir del país, *Manuscritos* logra problematizar la relación o desacuerdo entre escritura y visualidad. En palabras de Justo Pastor Mellado, “la visualización se instaura como una práctica significativa de producción crítica, montada sobre el mecanismo retroversivo que produce visibilidad de lo legible y legibilidad de lo visible. En la coyuntura de 1980, esta viene a ser una conquista política de proporciones, trabajada en el soporte banal del libro”.⁵⁵

Los ejemplares de *Manuscritos* se pueden encontrar hoy en las bibliotecas de las muchas universidades nacionales e internacionales, y en la Library of Congress de EE.UU. En algunos casos se clasifica como libro, en otros como revista. No se trata de errores en la descripción, sino del carácter excepcional de este objeto editorial de número único que se presta a diversas interpretaciones. Así lo explican las historiadoras Paula Honorato y Luz Muñoz al recoger las escasas pero fundamentales publicaciones de esta época en *Recomposición de escena (1975-1981): ocho publicaciones de artes visuales en Chile*.⁵⁶

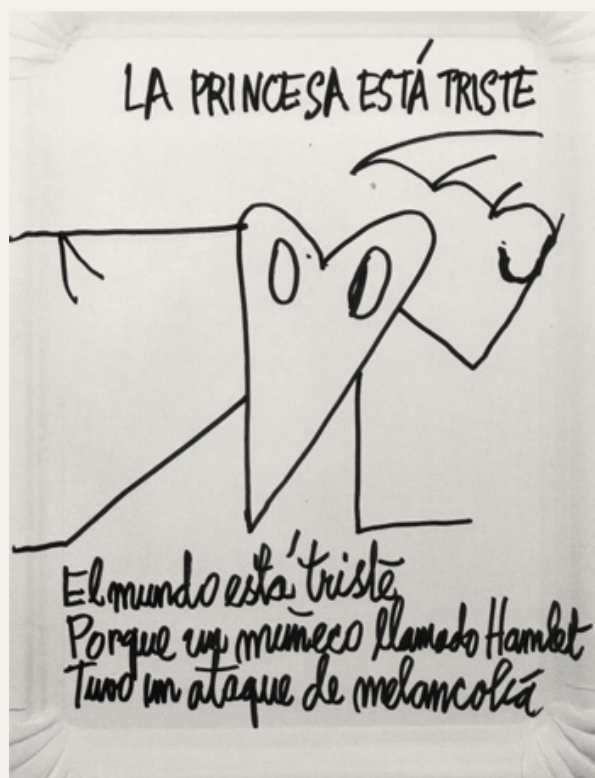
No es de extrañar que suscite interés a nivel internacional, y por fortuna también hoy en Chile está recibiendo mayor atención. A treinta años de su edición, algunos medios de prensa tan diversos como el *Artes y Letras* de *El Mercurio* y un número especial en la revista *The Clinic*, ambos el 2004. Para Ronald Kay, *The Clinic* viene haciendo algo similar

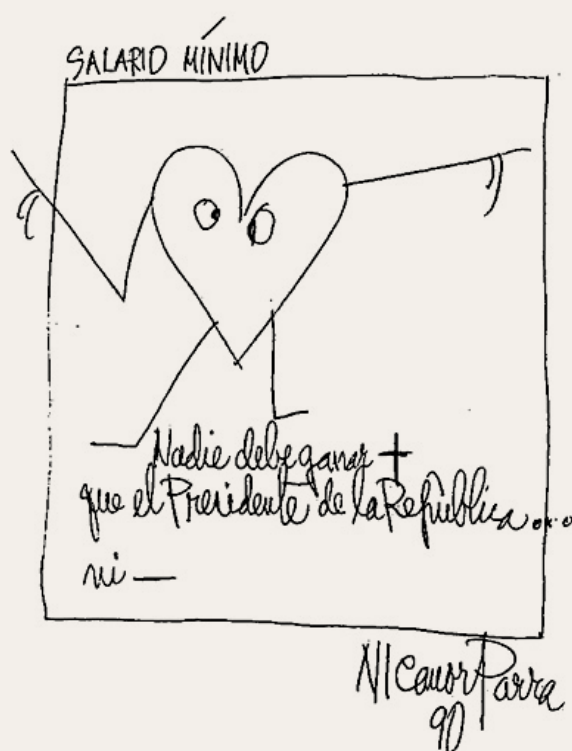
hoy a lo que hacía *Manuscritos*, sin embargo la revista mencionada pretende emular a *Quebrantahuesos*, golpea al lector transeúnte, en un ataque despiadado a las costumbres, los políticos y la religión. Ataca a todos y a todo, pero como toda imitación forzada, llega a extremos en descalificaciones y su lenguaje carece de la frescura y la originalidad del juego semántico poético humorístico del diario mural de 1952.

Nicanor Parra, al recibir el Premio Nacional de Arte en 1972, va a presentar por primera vez sus *Artefactos*, que serán una continuación de *Quebrantahuesos*. No consisten en un libro, sino en una caja con 242 tarjetas postales. Son ilustraciones relacionadas con los textos que “vocean epigramas, *grafitis* o “*artefactos*” –como los denomina el poeta– Al ser interrogado sobre su sentido señala: “Una palabrita bastante jodida”, “una aproximación al grafiti”, “un terremoto grado 13”, “una agresión”, “un juego”.⁵⁷ Todas las acepciones señaladas por Parra describen bastante bien el conjunto de sus artefactos, porque cada una de ellos es el límite mismo al que deriva el destinatario. Desde este punto de vista, el artefacto ya es un artículo de consumo, suntuario o no, que se dirige a un receptor anónimo, prosaico, ni adepto, ni adicto a la poesía, simplemente su usuario. Así, *Artefactos* golpea a su lector: las costumbres de la sociedad, los hábitos políticos y las prácticas religiosas reciben en esta obra un ataque despiadado. Los *Artefactos* de Parra evidencian tanto como el *Quebrantahuesos* el uso “frases hechas” (*fait divers*). De la experiencia de éste último recibe una retórica de los hechos, la confección anónima, el reprocesamiento del *rewriting*, su diseño de artículo de serie, de bien de consumo y la fuerza de inscripción instantánea.



Nicanor Parra, *Artefactos*, 1972





Nicanor Parra, *Artefactos*, 1972

Nicanor Parra es quizás el artista vivo más influyente de esta parte del mundo. Su obra visual proviene de las vanguardias históricas asimiladas en el continente.⁵⁸ Sus instalaciones no se esculpen ni construyen, más bien se encuentran y recogen. Travieso y arriesgado, lo que él hace “es basurarte o sobras de arte”, como él mismo dice; esto mucho antes de que se creara el término anglosajón *trashart*. Su inteligencia es rigurosa. Estudió Matemáticas y Física en la Universidad de Chile, más tarde en la Universidad de Oxford, y tradujo física teórica. Escribe mientras camina, porque dice que su método es “rumiar”, y que más que antipoemas o poesía visual, es una suerte de caligrafista. Lo cierto es que a sus 98 años, es el más admirado de los artistas chilenos. Roberto Bolaño escribe en *The Clinic*: “Parra escribe sobre los desafíos inútiles y necesarios, sobre

las palabras condenadas a disgregarse así como la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado”.⁵⁹ Un El año 2001, Nicanor Parra da a conocer sus *Artefactos* en la Fundación Telefónica, en Madrid. Ahí presenta por primera vez en público prácticamente la totalidad de su obra visual, la cual plantea una original intersección de palabra, imagen y objeto mediante el eslogan y el antipoema, agrupados en anti-instalación, enfocada hacia una crítica a la cultura consumista. En 2006, en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, en Santiago, se exponen las *Obras públicas de Nicanor Parra*.



Nicanor Parra, *Obras públicas, Mensaje en una botella*, 2006



Nicanor Parra, *Obras públicas, Burgueses & Proletarios*, 2006



Nicanor Parra, *Obras públicas*, Escultura Basurarte, 2006



Nicanor Parra, *Obras públicas*, Armas Nucleares No basta y sobra con un matamoscas, 2006

En el plegable editado, se destacan varias opiniones. Una de ellas es la de Juan A. Ramírez, “La subversión del objeto”, aparecida en *El País*, Babelia, 12 de mayo de 2001. Ahí señala: “Su gran aportación ha consistido en exasperar la lógica combinatoria de las colisiones: de las palabras entre sí, de los objetos con los objetos, y de los textos antipoéticos con las cosas sublevadas de su servidumbre original”.⁶³

Uno de sus más publicitados artefactos, del que ha creado varias versiones, es un corazón con patitas, acerca de cuyo origen ha dicho Parra: “El origen de este personaje, se remontaría a *Mr. Nobody* del siglo XIV: un círculo con ojos y lo transformó en un corazón con patas cuando entendió que el hombre es más corazón que cabeza”. En otro momento, a partir de la última frase lúcida de Nietzsche: “He olvidado mi paraguas”, le pondrá paraguas al corazón: “Es lo que lo protege, es la razón, el entendimiento” dice.



Nicanor Parra, *Corazón con patitas* inspirado en *Mr. Nobody* del siglo XIV (Inglaterra)

VI Dos textos tácticos

Dittborn y Kay se conocerán meses antes de su exposición *Del chileno a pintura.historia.* El matrimonio de Catalina Parra y Ronald Kay había regresado de Alemania en 1972, y conocían a Nelly Richard y Carlos Leppe. A su vez Dittborn cultivaba una amistad también con Richard y Leppe. En Kay y Parra rondaba la idea de unir fuerzas con el fin de generar ciertas iniciativas afines en el campo de la escritura y el arte, y entonces los invitan a una reunión en su casa que anticipa la creación de Ediciones V.I.S.U.A.L. Kay se interesará en los trabajos de Dittborn al punto que escribirá varias veces sobre el uso de la fotografía y el sentido de la visualidad de sus textos. En su obra más conocida y respetada, *Del*

espacio de acá: señales de una mirada americana (en referencia al “espacio de acá” del mar Atlántico), Ronald Kay manifiesta el momento más complejo de transferencia discursiva. La publicación contiene algunas imágenes de registros fotográficos de los trabajos de Eugenio Dittborn, con textos Kay escritos entre 1972 y 1979, más el texto de Dittborn “Caja de herramientas”. El texto ha sido primordial y va a inaugurar un nuevo espacio de debate, y consecuentemente una nueva escritura de arte. Kay considera que la fotografía analógica como imagen técnica y como paradigma de este tipo de imagen ha sido escasamente abordada en nuestro espacio teórico, y que ya era hora de poner remedio a esa situación.

Como ya hemos mencionado, la influencia de Ronald Kay ha sido emancipadora. Nutrió los encuentros de artistas y teóricos con las lecturas de Walter



Portada e interiores de catálogo Catalina Parra galería Época 1976





Eugenio Dittborn, *Delachilenapintura.historia* (1976)

Benjamin, desvinculando al medio local de sus parámetros caducos, abriendo la curiosidad por los libros de Freud, Derrida y Lacan. Tanto Kay como Lihn daban un seminario para profesores en el DEH, en el que analizaban textos de escritores a partir del psicoanálisis, desafiando los límites entre literatura, filosofía, arte y ciencias sociales, cruzando las disciplinas. En *Del espacio de acá*, Kay va a desarrollar otra hipótesis a partir de la teoría de Benjamin, pero situándose no desde Europa, sino desde América, “del espacio de acá”. Kay difiere de Benjamin en cuanto la relación entre la pintura y la invención de la fotografía no es la misma para el escenario latinoamericano que para la tradición europea. En Chile la fotografía y la pintura académica llegan en el siglo XIX simultáneamente, y Europa por su parte recibiría las primeras imágenes del continente americano no por pinturas sino a través de fotografías.

Kay articula una analítica crítica, histórica y gráfica de la obra de Dittborn, pero el campo de pruebas para Dittborn serán siempre las artes visuales. De hecho, se puede leer a Kay en función de la obra de Dittborn. En Kay se puede encontrar una teoría del texto, una mirada sobre la producción gráfica y la certeza de que *la letra figura*.⁶⁴





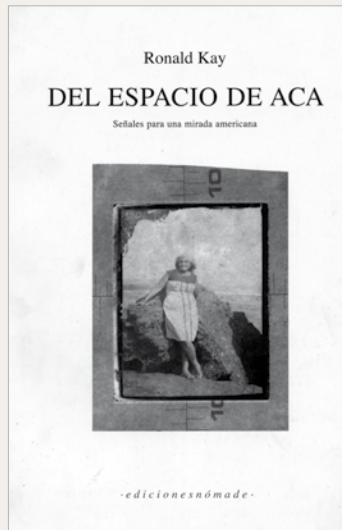
Visualizan: Purgatorio de Raúl Zurita, C. Altamirano, C. Leppey E. Dittborn (1979) galería CAL

La palabra “visualización” aparece impresa por primera vez en una edición chilena en la revista *Manuscritos* en 1975. Es probable que el término provenga del conocimiento que Kay (por su estadia en Alemania), tenía de la obra del artista Wolf Vöstell, quien en 1969 produce un objeto-libro como catálogo para su exposición en la colección Ludwig. Luego de introducido por Kay, en 1979 Nelly Richard adoptará el término para designar la exposición de Dittborn, Leppe y Altamirano realizada en la galería CAL (Coordinación Artística Latinoamericana). En esta exposición, Nelly Richard induce a los artistas a enfrentarse a los poemas del libro *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, pero instándolos no a “recrear” sus poemas, sino a crear obras que intervinieran la misma textualidad de Zurita, como interpretaciones visuales de esa textualidad (reproduciendo en cierta

manera el pensamiento de Julia Kristeva). Es en esta perspectiva de la noción de “visualización” que Richard va a escribir *Cuerpo correccional*, donde va a definir el espacio textual y el espacio visual como ámbitos de productividad individuales.

VII

Un nuevo léxico escritural (1980-1982)



Portada *Del espacio de acá*,
Ronald Kay, 1980



Portada *Cuerpo Correccional*,
Nelly Richards, 1980

Si el inventario del nuevo léxico ya estaba dado por *Manuscritos*, el lanzamiento conjunto de los libros *Del espacio de acá*, de Ronald Kay y *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard, que se articulan a partir de las exposiciones de Eugenio Dittborn con sus trabajos gráficos y las *performance* de Carlos Leppe respectivamente, se establece una alianza momentánea entre los dos grupos de trabajo que estaban potenciando con mayor fuerza el campo plástico chileno. El acontecimiento conjunto de lanzamiento y exposición en galería Sur a finales de noviembre de 1980 marca así un momento de consolidación esta escena artística. Estas obras habilitan un “triángulo editorial” (como ha dicho Mellado) que define las coordenadas del nuevo campo de escritura. Esto todavía no tiene nada que ver con la existencia de la Escena de Avanzada, cuyo concepto aparece recién en las polémicas del año 1982-1983, consagrándose con la edición de *Márgenes e instituciones* en 1986. Nelly Richard recordará en 1998 que fue su “enamoramamiento por la obra de Leppe” lo que le hizo escribir, en 1980, el libro-catálogo *Cuerpo Correccional*:

La rarísima escritura de “Cuerpo Correccional” hizo que A. Mendini en la editorial de la revista italiana “Domus”, de 1982, hablara con sorprendido entusiasmo de “romanticismo semiológico” a propósito de tan extraña poética crítica. Le debo al arte de Leppe la pulsión escritural que recorre ese texto signado por los dobles de una primera persona de la enunciación.⁶⁵

Richard desarrolla una amistad cómplice a comienzos de los años setenta con Carlos Leppe y Juan

Domingo Dávila, y con el tiempo reconocerá plenamente la influencia fundamental que Leppe ejerció sobre ella, y que la ayudó a pensar cómo se materializa el pensamiento visual



Portada Revista *Domus*,
Nelly Richards, 1982

en una estructura de obra, poniendo en ejercicio una fascinante inteligencia de los signos. Con Juan Dávila, a pesar de la distancia (viviendo él en Australia), cultivan una amistad muy estrecha. Ambas relaciones, no obstante, están rotas hoy.



Eugenio Dittborn, *Cuando no tenía, te daba*, 75x78 cm. Impresión serigráfica sobre cartón gris 1979

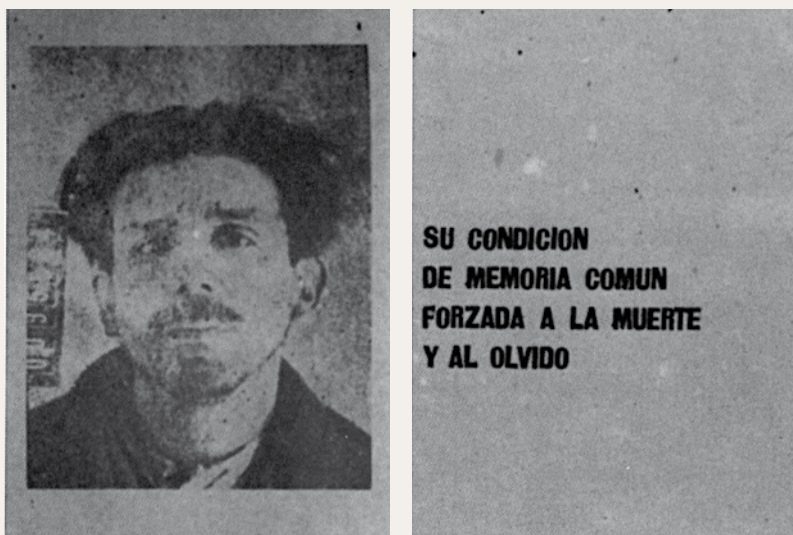
Aun cuando la marginalidad del texto *Del espacio de acá* haya recibido una escasa difusión de sus contenidos teóricos, estimuló la reflexión sobre la teoría fotográfica. Concha Lagos, en su libro *Más allá del referente, fotografía: del índice a la palabra*, recuerda a propósito la frase de Barthes: “La fotografía es un signo que no cuaja”, cuando Barthes se refiere en *La cámara lúcida* (1980) a la incomodidad que experimenta frente a la necesidad de situar teóricamente (semiológicamente) a la imagen fotográfica. Kay, a través de la sociología, la filosofía y la teoría del arte, definirá lo fotográfico en un cruce interdisciplinario. De gran importancia también, como dijimos, fue la pionera inclusión de las lecturas de

Walter Benjamin “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, y tal vez también “Pequeña historia de la fotografía”, ambos escritos en la década del treinta. Con estas claves de Benjamin, Kay descifró magistralmente los trabajos de Eugenio Dittborn en *Del espacio de acá*.

El libro de Kay es publicado prácticamente en las mismas fechas que el de Barthes (ambos de 1980), y ciertamente fue sumamente significativo a pesar de la poca difusión que tuvo.⁶⁶ Es un ensayo central para el ensanchamiento teórico de esta época y la reflexión sobre la fotografía en Chile. Kay no pretende construir un sistema que dé cuenta de la fotografía, sino que busca comprender qué es la fotografía y las resonancias que en la cultura Latinoamericana de ese periodo puede llegar a tener.

La fotografía es el inevitable testigo de otros instantes, lugares y edades: está ahí como una imagen fosilizada de sucesos importantes o banales, o tristes y dolorosos como los que ha recogido en sus trabajos Eugenio Dittborn. Son retratados desde aborígenes de Tierra del fuego hasta delincuentes. Sus fotos dan cuenta de una crónica detenida que perpetua su inmanente presencia dramática. Al publicar *Del espacio de acá*, señala Concha Lagos:

Kay articula, en distintos niveles – desde lo más extenso (el texto completo como obra independiente del artista aludido, y en el contexto escritural en que aparece), hasta lo más particular (las estrategias retóricas del autor) – la emancipación de la imagen del objeto como una experiencia traumática, en tanto pérdida de un origen “material” de la imagen. Esta



Eugenio Dittborn, *Su condición*, 190 x 270 cm. Impresión serigráfica, letra molde, lubricante quemado y tinta kores sobre 25 módulos de cartón gris. 1978

reflexión tiene como consecuencia que esta emancipación de la imagen libera al registro fotográfico de las ataduras que lo ligan a un referente específico.⁶⁷

Concha Lagos considera que de esta manera el libro de Kay fue central en la validación del trabajo fotográfico de Dittborn.

En general, Leppe y Dittborn delimitaron un campo de prácticas en las artes visuales caracterizado por la capacidad de crear sus

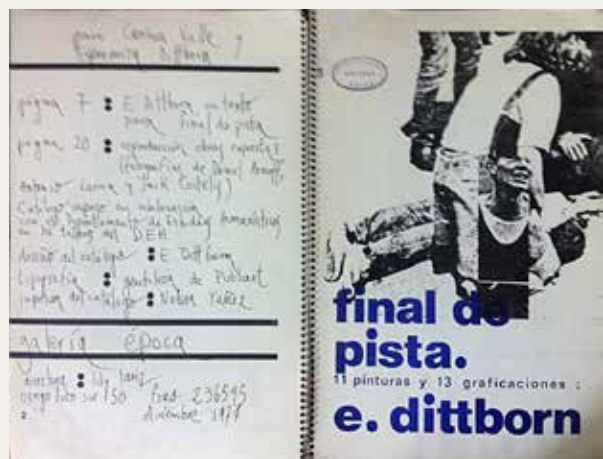
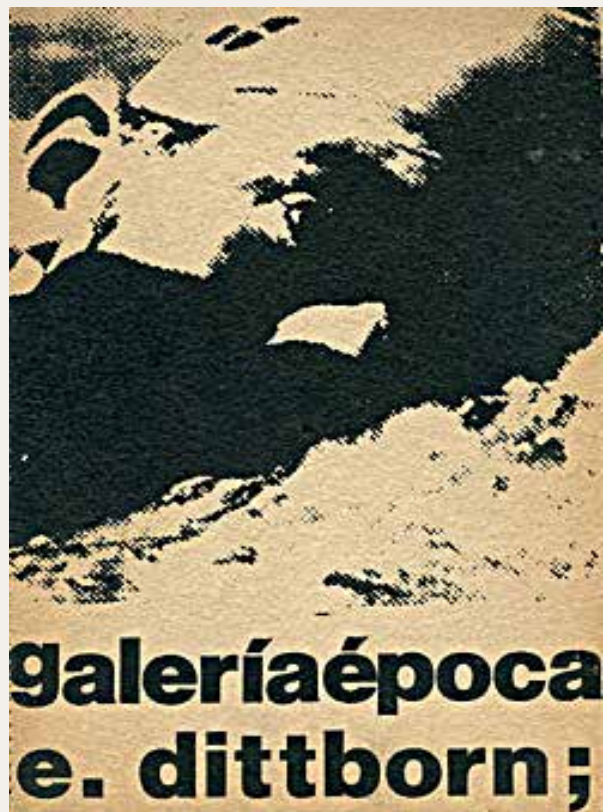
propias condiciones de reconocimiento, guardando independencia con respecto a la oficialidad cultural y a organismos partidistas de oposición (los cuales se mantienen por principio en una posición paralela a las estructuras del poder institucional). Ambos son capaces de mostrar que una obra bien gestionada puede tener eficacias simbólicas infinitamente mayores. Los dos artistas tenían experiencias de trabajo en el campo de la publicidad y conocían los sistemas de impresión y la manera económica que les permite autoeditar sus propios catálogos en fotocopias, o a mimeógrafo, e imprimir sobre papeles y cartones. Leppe utiliza el sistema de impresión en una hoja de roneo tamaño oficio en evidente cercanía al espacio burocrático y empasta el cuadernillo con una banda de tela negra ubicando el objeto próximo al informe ministerial. No hay una estrategia de edición propiamente tal, sino más bien la voluntad de dejar un registro de archivo. Dittborn y Kay utilizan un soporte que remite a validar el apunte de clase y una espiral metálica que subordina el soporte al archivo de enseñanza. Lo que una y otra estrategia gráfica pone en escena es una escritura de nuevo tipo en el arte chileno.

En el fondo, un nuevo tipo de arte exige un nuevo tipo de escritura. Ya lo había dicho el poeta Raúl Zurita, en su artículo en *Revista CAL*, 1979, cuando exige el surgimiento de una nueva crítica “que sea capaz de entender los nuevos parámetros reflexivos y teóricos que implican una práctica distinta de vida-arte. En el fondo se trata no de una mayor riqueza cultural del medio, no de una discusión ética o política a través de la estética, sino de proponer un nuevo encuadre, que sitúe sus trabajos como producción artística para una nueva realidad, finalmente de lo que se trata es de ser capaces de estructurar la vida, no un libro”.⁶⁸ Ambos libros, *Cuerpo correccional* y *Del espacio de acá*, señalan el



final de un período que ha comenzado en 1975 con *Manuscritos*. A ellos debemos añadir los catálogos de Eugenio Dittborn *Delachilenapintura.historia* y *Final de Pista*, ambos notables pero de escasa difusión debido a la ausencia de la crítica. Presentan una gráfica compleja entre lo visual y lo escritural, una gran diversidad en el uso del color, la trama y la forma (en el siguiente nos adentraremos en mayor detalle).

Algún tiempo después, aparecen dos publicistas que les facilitarán a los artistas el acceso a mejores tecnologías de impresión. Dejando atrás la precariedad de los impresos autoeditados, pasarán al libro de buen papel y empaste, a cambio de que los artistas les den obras. Concretando esta alianza, Francisco Zegers edita *Cuerpo correccional* el año 1980 (Leppe trabajaba como diseñador con Zegers), y el diseñador Mario Fonseca edita *Del espacio de acá* el año 1980. Sin embargo, en conversación reciente de Federico Galende y Justo P. Mellado, éste último señala en tono fuerte: “¿Cuál es la importancia de Zegers y Fonseca? ¡Nada más que ésa! Son tipos que a través de la articulación del canje, les permiten a los otros el acceso a nuevos sistemas de impresión. ¿Y qué logran con eso? Cagarse al inconsciente mimeográfico de la izquierda chilena”. Y Galende añade: “Zegers era una especie de sello agazapado que esperaba a la vuelta del Golpe”.⁶⁹ Había efectivamente una cierta desconfianza en el ambiente artístico hacia ambos publicistas, a lo que se sumarán algunos hechos que producen malestar, como la exposición que Zegers y Fonseca co-organizan: *Pie de Página: M.Fonseca, F.Zegers y la Escena de Avanzada*, en el Museo de Artes Visuales (2006), con las obras de su propiedad, algunas que por primera vez eran expuestas, pero sin el



Eugenio Dittborn, Catálogo *Final de Pista*, 1977. Portada e interiores.

contexto adecuado. Además se incluyeron ambos como artistas que pertenecieron a la Escena de Avanzada, lo que molestó a los artistas y teóricos de la que sí pertenecieron al grupo; ninguno de ellos estuvo presente.

Se iba dejando así el escenario de fines de los años setenta, un estado de cosas

contradictorio y que vio enorme esfuerzos y dolores, en cuya precariedad de medios, no obstante, se produjo un arte de gran novedad e ingenio. La neovanguardia, con la *performance* y las experimentaciones gráficas, apoyados en el saber intelectual, atrajo a los jóvenes artistas, que se comunicaban y recomendaban los debates de boca en boca. Se inició también un trabajo de escritura acerca del arte en los catálogos, como soportes precarios no sólo en materialidades sino también en su difusión, ya que eran más que nada fotocopias que se daban de mano en mano. En este ambiente los textos resultaban fundamentales para reafirmar sus posturas claras y articuladas, promoviendo la reflexión y el debate. Adriana Valdés señala al respecto:

La alianza entre textos y obra adquiría una dimensión más, la del apuntalamiento mutuo. Los textos contribuían a crear por la pulsión del soporte fotocopia y anillado, un espacio de reflexión. Los gestos de entonces se hacían desde la nada, sin apoyos institucionales, sin financiamientos, sin proyectos aprobados por nadie, al filo del peligro para quienes dependían de un trabajo universitario, por ejemplo.⁷⁰

Entre artistas y teóricos se producía “una cadena de ideas” en la expresión del artista norteamericano Sol LeWitt, citado por Valdés. El artista Carlos Altamirano, que oficiaba de diagramador de algunos de estos libros, dirá años más tarde: “Éramos amigos y enemigos, porque éramos dos grupos que se reconocían como interlocutores. Un relación amor-odio como entre hermanos. Esa competencia implicaría parte del impacto de esos libros, porque las dos publicaciones, que se lanzaron en un mismo evento, marcaron la historia de este período del arte chileno”.⁷¹

VIII

La neovanguardia chilena. Cuatro grupos amigos y enemigos

Los años ochenta se distinguen por los vivos debates sobre teoría y artes visuales entablados por cuatro grupos artísticos, en torno a los cuales circulaban los artistas y teóricos más jóvenes. En sus discursos sobre la neovanguardia, Nelly Richard, incluirá más tarde a tres de estos grupos en lo que ella definió (en el seminario del Instituto Chileno-Norteamericano antes mencionado) como la Escena de Avanzada. El primer grupo incluía a Eugenio Dittborn, Catalina Parra y Ronald Kay, el segundo a Carlos Leppe, Carlos Altamirano y Nelly Richard, y el tercero era un grupo mucho más amplio, el grupo CADA (siglas del Colectivo Acciones de Arte), que compartían Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castilla y Fernando Balcells. Se trata de un grupo interdisciplinario (artistas, sociólogos, poetas y teóricos) de radicales propuestas, que funciona entre 1979 y 1981. Un cuarto grupo se forma con algunos artistas y profesores exonerados de la Universidad de Chile, un grupo disidente y más político: el Taller de Artes Visuales (TAV), que organiza seminarios y debates teóricos con los artistas Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Luz Donoso, Pedro Millar y otros. Eugenio Dittborn observa:

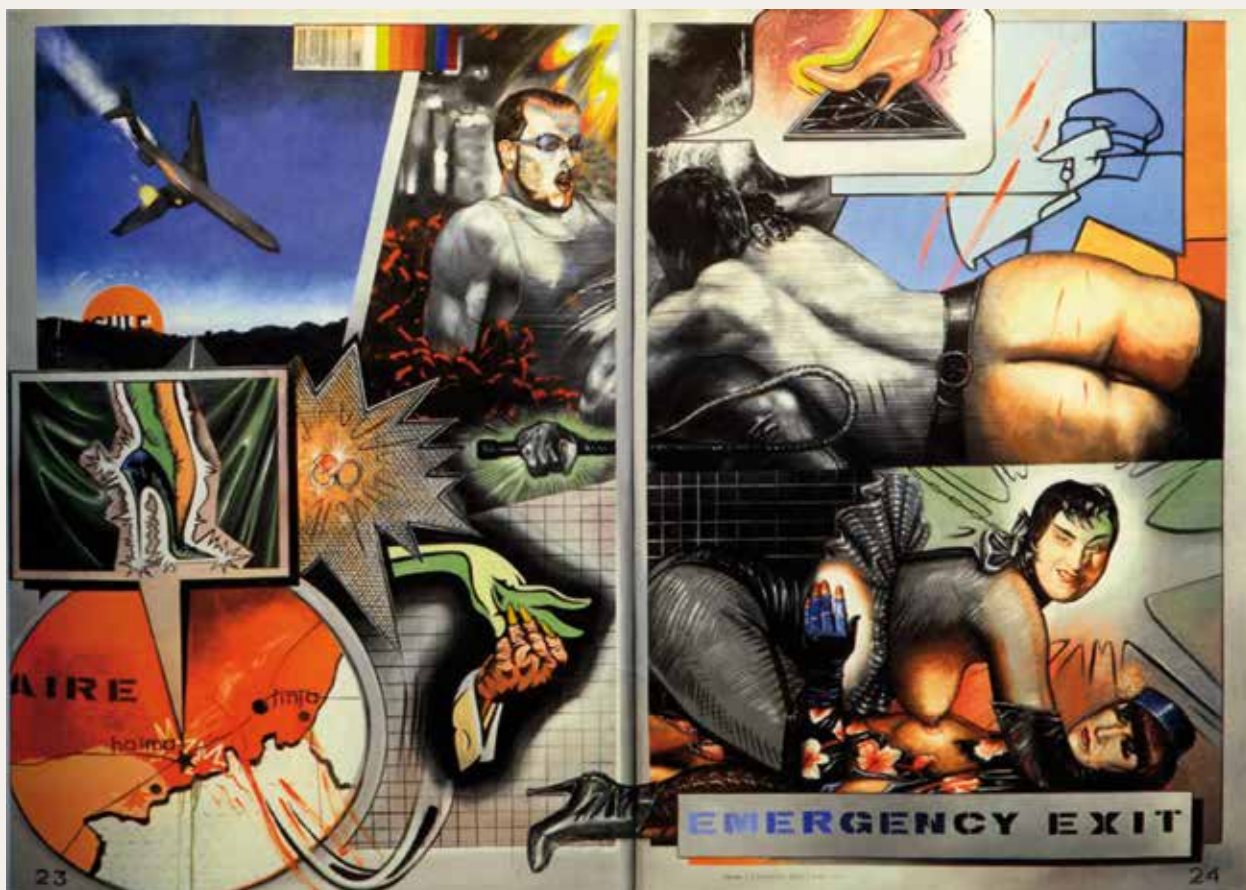
Lo que se llamó Escena de Avanzada ya estaba dividida en núcleos. [...] Catalina (Parra), Kay y yo por un lado; Altamirano, Leppe y Nelly por otro y después el CADA. Creo que son los tres núcleos más importantes de la Escena de Avanzada. Pero eran grupos muy distintos. Tanto así que sería mucho más interesante, tal vez, verlos como grupos, que como parte de una escena homogénea, que es lo que se hizo después.⁷²

Esta época está caracterizada por un clima de gran efervescencia artística e intelectual, producto por un parte de la situación interna del país, pero también por las diferencias y rivalidades de estos grupos que se provocaban mutuamente. Se trataba de una mezcla de reconocimiento mutuo y amistad, pero también de grandes diferencias. Fruto de esta compleja situación veremos aparecer algunas de los debates, exposiciones, seminarios y documentos más interesantes del arte chileno, pero todo en el reducido espacio de estos pequeños grupos que se retroalimentaban. Una de las discusiones recurrentes era en relación a la expansión de los márgenes y el desplazamiento del soporte: “El asunto de los soportes fue la gran parafernalia”, recuerda Dittborn.⁷³ No obstante, en estas discusiones defendiendo sus posturas sobre la representación del arte, no estaba discutir si sus trabajos se insertaban en el contexto de las vanguardias internacionales, con cierta indiferencia a referencias o conexiones, se definían a sí mismos eminentemente chilenos, algo que posiblemente haya influido en su escasa participación internacional. Por otra parte, existía el síntoma de la exclusión por la izquierda europea al invalidar a los artistas que no se fueron al exilio, considerando que eran

partidarios de la dictadura, estos gestos en vez de abrir, contribuían a cerrar aún más su ya reducido espacio. De estos cuatro grupos, solo el TAV continúa hasta hoy funcionando como taller.

Además de los artistas ya citados, Nelly Richard considera como parte de la Escena de Avanzada a un pintor (el único de este grupo) muy importante: Juan Domingo Dávila. Él se radica en Australia en 1974, pero mantiene una relación de amistad cómplice con Nelly Richard, quien quince años después dirá: “Había una magia del secreto y del misterio que la fantasía de Dávila sabía cultivar mejor que nadie”.⁷⁴ A Richard le interesaban sobre todo las relaciones con el travestismo y la parodia sexual en la obra de Dávila, “las dinámicas de obras que ponían en crisis las convenciones de formatos y géneros, y que movilizaban imaginarios de transgresión de identidad”.⁷⁵ En opinión de la teórica Adriana Valdés, Dávila es “un pintor incluido en el cuadro de honor” de la Escena de Avanzada.⁷⁶

En 1979, Dávila trae una exposición rupturista que alterna el cómic con el uso de imágenes realistas, fálicas y provocadoras, que expone en galería CAL de Luz Pereira. En efecto en Dávila los cuerpos desnudos son caricaturas, un remedo de los cómics porno. Aunque se tratara de pintura, un género enemigo de la neovanguardia, es una obra densa, turbulenta y muy trasgresora para la época. De hecho la exposición marcó un hito y dejó a muchos dejó perplejos. El poeta Raúl Zurita realiza una “acción de arte” que titula *No puedo más*, masturbándose frente a la pintura *Emergency Exit*, mientras es fotografiado por la artista del CADA Lotty Rosenfeld, quien las expone luego dando lugar a un foro en la galería.



Juan Dávila, *Emergency Exit* (1979) óleo sobre tela 200x263 cm Galería CAL

Las acciones de arte tienen su antecedente más directo en las obras de aquellos artistas responsables de las ediciones de escritura y arte que hemos comentado más arriba, *Quebrantahuesos* de 1952, quienes se embarcaron en algunas acciones de arte por aquellos años, por ejemplo interviniendo estatuas públicas de Santiago. Así, cuando aparecen colectivos y acciones de arte a fines de los años setenta en Chile, estos tienen sus orígenes en una suma de memorias, en el conocimiento de una larga trayectoria desde las vanguardias del siglo XX, en particular del Futurismo, del Dadaísmo y de la neovanguardia de Joseph Beuys y Fluxus.

Como de los movimientos del socialismo internacional que agitaban en los años sesenta América Latina donde el arte se integraba a la comunidad. En estas circunstancias se darán las vanguardias con las dictaduras en los países del Cono Sur: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, en un contexto de excepción como arte/vanguardia/política relacionado con los acontecimientos extremos junto a la crítica a la institucionalidad.⁷⁷ Siendo que las vanguardias se dieron antes en Brasil y Argentina, el arte político chileno de la Avanzada destaca con interés y trascendencia en Latinoamérica.

IX Colectivo de Acciones de Arte CADA (1979-1982)

El Colectivo de Acciones de Arte CADA se forma en 1979 y será el que más se ajusta a la definición de neovanguardia que acuñará en los ochenta Nelly Richard como Escena de Avanzada, pero paradójicamente será el grupo que se mostró más crítico y reacio frente a esa definición de Richard. Practican una radical desarticulación de la institución del arte, como lo hacían en los sesenta y setenta algunos artistas como el singular Marcel Broodthaers o el polémico Hans Haacke, quienes afirmaban una actividad creativa no-artística, inventando nuevas formas estéticas que buscaban distanciarse definitivamente de los museos. Con sus acciones de arte en la calle, el CADA incorpora estrategias del teatro y de la *performance* (como la participación del espectador) que, a la larga, significará que “el museo es puesto en cuestionamiento por su depresión institucional, ya que no acogelademandade su tiempo. En este contexto polémico entre el museo y las intervenciones en la ciudad es que plantean un espacio alternativo para el arte”.⁷⁸ Utilizan objetos, textos, grabaciones en audio y visual, que son esenciales al mensaje político, concibiendo el arte como una práctica social necesaria de campos expandidos. Son acciones de arte que cuestionan las prácticas y las instituciones, pues de ese modo intentan erradicar la distancia tradicional entre el artista y el espectador. Para algunos observadores su forma de expresión artística será un gesto de sobrevivencia.

En efecto, las manifestaciones del CADA fueron el testimonio de un poder cultural como resistencia artística.⁷⁹ En este sentido, Eugenio Dittborn recuerda:

La Escena de Avanzada se constituye a partir de la tácita o declarada guerra entre sus partes. Me acuerdo que una de las cosas que hacía el CADA, uno de sus propósitos, era desestabilizar al resto de la Avanzada, dejándola como conservadora. Eso quería decir que si una parte de la Avanzada trabajaba en galerías, o todavía trabajaba con objetos o hacía libros, entonces el CADA escribía en el cielo, o Zurita se cortaba la cara, o se masturbaba en la Galería CAL.⁸⁰

La fotografía se convirtió en una herramienta poderosa para la expresión artística, tanto como registro de las acciones de arte (junto al video), como para su uso en etapas subsiguientes; pero sobre todo cuando se trata de recordar a los desaparecidos. Lotty Rosenfeld, Elías Adasme, Luz Donoso y Rodrigo Parada vieron en la fotografía la posibilidad de evidenciar y difundir acciones de arte políticamente comprometidas. De acuerdo a la definición de Longoni sobre vanguardia artística como revolución, este arte comprometido estaría marcado por las siguientes características:

Una, un selecto grupo de choque que “hace avanzar” las condiciones para la revolución (artística y/o política). Dos, la fuerte certidumbre, en algunos núcleos intelectuales, de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. Tres, la expansión del arte experimental más allá de

sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política.⁸¹

Expresar artísticamente lo que sucedía representaba un desafío y un riesgo enorme, pero para el CADA se trataba de una concepción de la ciudad como un museo, de la sociedad como un grupo de artistas, de la vida como una obra de arte que es factible de ser corregida. Su concepción del arte basada en las nociones democráticas de la estética buscaba ante todo crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago. En todas las obras de la neovanguardia, la progresiva ampliación de los formatos y soportes tradicionales plantean una ruptura con el arte conceptual y desarrollan una espacialidad alternativa, profundamente crítica frente a la institución museo o el circuito comercial de galerías de arte, que combaten considerándolos lugares autorreferentes, elitistas, encerrados que privan a la obra del acontecer histórico contingente. Con sus acciones proponen organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social a través de la intervención del mismo.

La primera acción del CADA, *Para no morir de hambre en el Arte* (1979), consta de varias etapas sucesivas. Fernando Balcells, uno de sus integrantes, escribía en 1980:

Este trabajo articulaba una serie de acciones de arte en torno a un eje constituido por la circulación real y simbólica del alimento leche por distintos ámbitos sociales.⁸² La leche operaba allí como el signo relacionador de todas las carencias de orden material e intelectual que condicionan nuestras vidas. Por primera vez en Chile un trabajo de arte intervino directamente en el paisaje y en situaciones concretas de vida, ocupando un alimento de primera necesidad como vehículo de comunicación, transformando su presentación para establecer un contacto público significativo a través de un acto de donación. Se entregaron esos testimonios de vida a decenas de artistas que los ocuparon como soportes de arte, principio creativo de sus obras.⁸³

Este acto con un elemento primordial diario y transversal como la leche, distribuidas a muchos pobladores, a su vez son devueltas



Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) *Para no morir de hambre en el arte* (1979) Acción de Arte



CADA, Acción de arte: Entrega en poblaciones leche en bolsas con el texto 1/2 lt de leche de Unidad Popular

para ser entregadas en otro lugar a otro grupo de personas esta vez artistas, refiere a las divisiones entre estos como metáfora de incomunicación que presenta la obra de arte para una elite al estar en los muros de una sala, sea museo o galería. Cumple así con la finalidad perseguida con la acción vanguardista de incorporar el arte a la cotidianeidad de la vida.

En la primera etapa, el 3 de octubre de 1979, fueron entregadas cien bolsas de medio litro de leche a cien habitantes de la comuna La Granja, sector poblacional. Estas bolsas fueron impresas con un texto que actuaba como elemento de equivalencia entre el poblador y el trabajo del arte. El texto impreso facilitaba el reconocimiento de nuestra pertenencia común a una historia y a opciones de vida de las que participamos todos. Simultáneamente, se incluyó en la revista *Hoy* (N° 115) una página como información de arte, que rompía, al interior de la revista, la continuidad de la información periodística. La página se intervino mediante la inclusión de tres frases que incitaban a efectuar un trabajo mental creativo de reconocimiento y participación: “Imaginar esta página completamente blanca / Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rinco-



Portada revista Hoy con texto publicado y cinta con discurso leído frente a edificio CEPAL

nes de Chile como la leche diaria a consumir / Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar”.⁸⁴

Las bolsas de leche fueron devueltas vacías y entregadas a los artistas

que las utilizaron como soporte para la realización de obras, las que serían expuestas en la galería Centro Imagen, junto a la revista *Hoy*, abierta en la página intervenida, llevando impresa sobre su cara superior el siguiente texto: “PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BÁSICOS DE ALIMENTOS / PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CARENTE, INTERVENIDO Y PLURAL”.⁸⁵

En una cuarta etapa de esta acción de arte, otras cuarenta bolsas se llevaron a la galería Centro Imagen, se colocaron dentro de una caja de acrílico transparente –otra referencia a la obra de Hans Haacke–, y se sellaron. La leche entró en un proceso de descomposición, aludiendo al reflejo negativo de personas desnutridas en Chile. Dentro de la caja de acrílico sellada, colocaron una copia grabada del discurso “No es una aldea” sobre el hambre que leyeron frente a Naciones Unidas en Santiago (CEPAL) –cuarta etapa de esta acción de arte–, incluyendo una acción simultánea al exterior de los edificios de la ONU en Toronto y Bogotá, con discursos grabados en chino, ruso, inglés, francés, español (idiomas oficiales de Naciones



CADA, Para no morir de hambre en el arte (1979) Caja de acrílico sellado con bolsas vacías.

Unidas), que evidenciaban la proposición global de la obra de hacer partícipe de ella a toda una nación enmarcada en un panorama mundial. Más tarde, el día 17 de octubre, diez camiones lecheros de la industria Soprole inician un recorrido por la ciudad hasta el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, uniendo un centro productor lechero con un centro conservador de arte. La unión culmina con la extensión, en la fachada del museo, de una tela blanca de más de cien metros cuadrados de superficie que cubre su frontis, frente al que se ubican los camiones: “La misma ciudad, en su devenir natural, se erige en el escenario colectivo, que evidencia y soporta la situación de arte en la vida. Privado de inocencia, al proponer con su mero tránsito, la compulsión del reconocimiento colectivo de nuestras propias carencias”, describe la intervención en revista *La Bicicleta* N°5, noviembre-diciembre de 1979.⁸⁶

Esta primera acción de arte ilustra cómo la concepción de la calle como escenario apelaba críticamente al elitismo implícito en el arte recluido al interior de galerías y museos, y testimoniaba también la necesidad de expandir el espacio de creación y trasladar la obra artística al contexto en que la gente actúa, de manera que la obra misma pudiera interactuar con las personas. También expresa el deseo de un cambio socio-político, cuyo medio podía ser la intervención del espacio urbano santiaguino con imágenes que cuestionaran las condiciones de pobreza de vida en Chile (pobreza que se encontraba sin cambios desde antes y durante la dictadura). Para Lotty Rosenfeld simplemente “es que el verdadero museo estaba afuera”. Con todo, queda abierta la pregunta de si esta acción pretendía mediatizar o denunciar, y la pregunta de cuál era el signo y cuál el referente.



Portada revista *La Bicicleta* N°5
noviembre - diciembre 1979

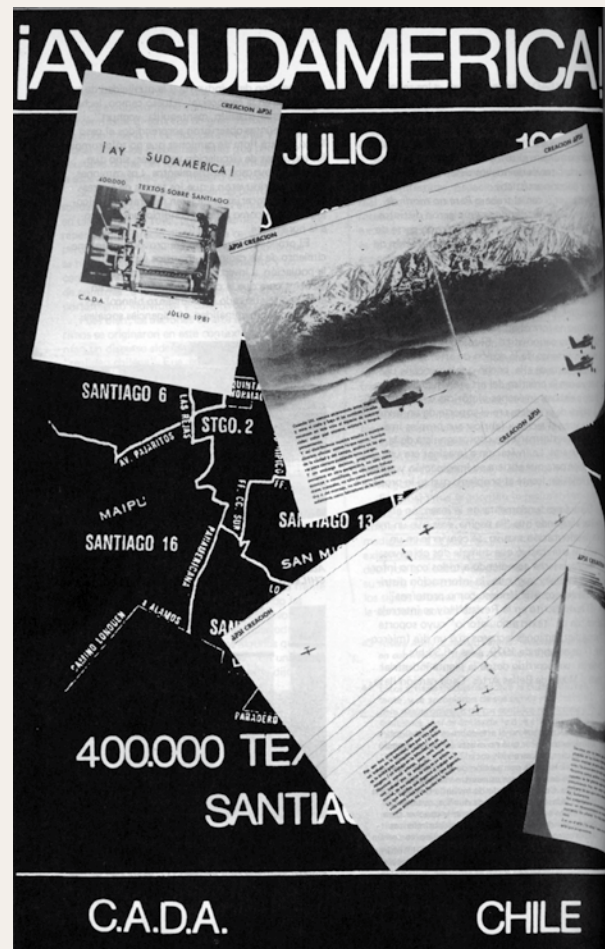


CADA, *Para no morir de hambre en el arte* (1979) Paño blanco extendido en frontis Museo Nacional de Bellas Artes clausurando su entrada y dos camiones lecheros estacionan al frente

Un segundo trabajo realizado por el CADA es *Ay Sudamérica!* (1981), en el cual postulan y utilizan la frase de Joseph Beuys: “Cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”. Para Beuys la acción de arte es una metáfora que posibilita el proceso de sanar heridas; las curaciones constituyen una perspectiva en relación con lo

bíblico, como acciones “purificadoras” en tanto procesos terapéuticos.⁸⁷ Como Cristo en relación a la humanidad, Beuys se pone por otra parte en el lugar del Chamán, que en nuestra cultura precolombina, al igual que un artista, es capaz de transformar la realidad y sanar heridas.

En lo formal, con *Ay Sudamérica!* el colectivo va a plantearse la reestructuración de las formas de expresión en torno al concepto de una “escultura social” regida el concepto de una obra y acción de arte que pretende organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social contingente a través de la intervención del mismo. En éste anhelo de ensanchar el espacio artístico seis avionetas arrojaron desde el cielo cuatrocientos mil volantes sobre poblaciones periféricas de Santiago con textos e imágenes sobre el valor de la propia vida y el rol de todo ser humano, con la frase de Beuys ya mencionada. Otro aspecto fue la separata incorporada a la revista *Apsi* (junio/agosto 1982), con el título *Apsi-Creación*, donde se incluían fotos de una placa de acrílico que transparentaba el paisaje de la Cordillera de Los Andes con la frase “El montaje eterno”. Al consumarse, reapareció el paisaje de nuestra cordillera que reafirmó la perdurabilidad de la naturaleza y expresaron: “Como telón de fondo para que se vuelquen y se materialicen esos campos dormidos de nuestras creencias”. Nelly Richard acusó ambigüedad en estas acciones en su libro *Una mirada sobre el arte en Chile*. Entendemos que toda obra de arte siempre estará expuesta a variables



CADA, *¡Ay Sudamérica!* (1981) Afiche



CADA, *¡Ay Sudamérica!* (1981) Seis avionetas arrojaron desde el cielo cuatrocientos mil volantes sobre poblaciones periféricas de Santiago



Portada revista APSI junio-agosto 1982

interpretativas, pero sin duda el rigor en lo formal debe seguir a un buen fundamento que lo sustente.

Ambos trabajos ilustran la postulación neovanguardista a través de numerosas recurrencias programáticas características de las vanguardias: “El uso del *panfleto* como acompañante teórico- discursivo y soporte propagandístico de su postura, que conjuga los *efectos* más propios de su género: lo predicante y lo exhortativo, lo militante y lo agitador, lo concientizador y lo profetizante”.⁸⁸ Además retoma por vía del panfleto de las vanguardias la fusión arte-vida, por un lado, y por otro la fusión arte-política. Sin duda lo más singular de lo que ha sido el CADA como protagonista dentro de la Escena de Avanzada es su modo de perfilarse, como quiebre y discontinuidad con la historia, contra el arte sistémico. Pero sin duda, al autodefinirse como

fuerza revolucionaria interesado en sumarse a un arte más colectivo, la intelectualidad de la izquierda militante chilena va a demostrar un particular interés por los trabajos de intervención que realiza el CADA.

Estas dos obras del colectivo CADA, *Para no morir de hambre* y *Ay Sudamérica!*, constituyeron en cierto sentido la etapa culminante del colectivo. En ellas, el artista, una vez que se ha abandonado la barrera elitista del museo, se transforma en un ser anónimo, parte del público y de la sociedad en su totalidad. Siguiendo algunos postulados de Vöstell, la obra de arte no es sino “vida corregida”, auto-procesamiento crítico de lo diariamente vivido. Aunque realizan otras propuestas que recurren a la ciudad como escenario creativo de producción artística, en el año 1982 verá la conclusión del trabajo conjunto del CADA. No obstante, las obras individuales de algunos de sus integrantes, como Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, darán todavía mucho que hablar.



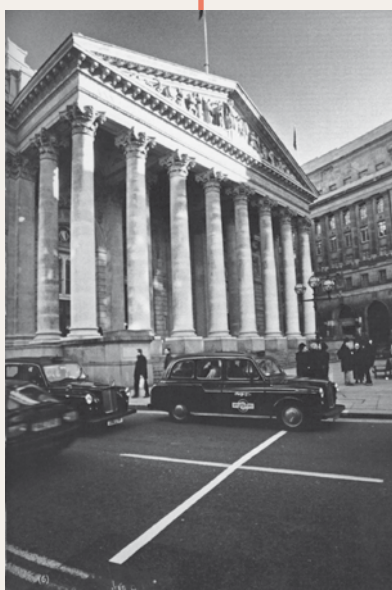
CADA, *¡Ay Sudamérica!* (1981) Texto *Un maná artístico* por Ana María Foxley en Revista Hoy, julio 1981

X Una milla de cruces

En diciembre de 1979, paralelamente a las acciones con el colectivo, Lotty Rosenfeld (“mi amiga y guerrera” como la llama Carlos Leppe), junto a Diamela Eltit, hará su intervención *Una milla de cruces en el pavimento* que consiste en la alteración de un signo de tránsito sobre el pavimento. Cruces perpendiculares que ella misma va marcando con tela blanca de igual tamaño sobre las líneas divisorias de las pistas de circulación en la ciudad. Al alterarlo surge un nuevo signo, que es una cruz o el signo de la suma matemática, repitiendo este gesto a lo largo de 1.700 m en la calle. La artista nos cuenta: “Yo no construyo el signo entero; yo parto de algo que está dado (la línea divisoria del camino) y lo intervengo. [...] De alguna manera estoy trabajando con el poder, con la inocencia que aparentemente tienen los signos”.⁸⁹ Podríamos decir que se trata de la construcción de una sala de arte en la calle. Por



Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1984) Cárcel pública, Santiago



Una milla de cruces sobre el pavimento (1993) The City, Londres



Una milla de cruces sobre el pavimento (1993) Acrópolis Atenas, Valparaíso (1985)

este medio, la artista busca la finalidad vanguardista de la incorporación del arte a la cotidianeidad de la vida.

De esta intervención hace un registro en video y un año después en la misma calle proyecta el video sobre monitores de TV y en una pantalla gigante de cine de 20 m de largo por espacio de tres horas. Diamela Eltit escribe:

En primera instancia, es necesario destacar la intencionalidad masiva del trabajo referido. En efecto, esa intención se manifiesta al hacer público el trabajo “para cualquiera”, hipotéticamente “para todos”, apelando a una misma actitud receptora tanto en el público habitualmente consumidor de arte, como al transeúnte o automovilista que se ve enfrentado involuntariamente con la obra presentada en plena vía pública. [...] De esa manera, al menos de un modo modélico, se expande la realidad de público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él, enfatizándose con ello un aspecto de nuestra realidad cultural y artística que es evidentemente crítica.⁹⁰



Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1981) Acción de arte desierto de Atacama

La denominada ‘acción’ constituye noticia por un tiempo en los medios periodísticos, siendo muchas veces motivo de escándalo o suspicacias políticas dentro de los medios más oficialistas. Sin duda, la utilización de los medios periodísticos intervenidos una vez más es un recurso de ampliación de los espacios de exhibición que busca una repercusión mayor al masificar el impacto, producir escándalo o inducir a debates, comprometiendo al público en una reflexión.

La obra de Rosenfeld tiene un potencial épico, y es fruto de un gran esfuerzo de la artista; además es una obra conceptualmente difícil de construir, en consideración tanto de la situación local como por la identificación de un signo cargado de simbología universal.⁹¹ A pesar de esta complejidad, la obra de Rosenfeld es una obra abierta al espacio



público y a la experiencia estética de todos, convirtiéndose en una pionera en el *land art*. Publica un libro un año después de la primera acción de sus *Cruces*, donde presenta algunas fotografías tomadas por Rony Goldschmidt de su intervención en 1979 junto a los poemas de Diamela Eltit y el texto *Congelamientos* de Eugenia Brito. El poema de Eltit atestigua la repetición del gesto de Rosenfeld: “Yo la vi haciendo las cruces / permanentemente encorvada yo pude mirar el entorno”.⁹² A continuación, el poema es seguido por dos páginas blancas con la frase (en mayúsculas) “NO, NO FUI FELIZ”, demostrando que las cruces son hechas de una experiencia límite.⁹³

Lotty Rosenfeld ha persistido en este trabajo largo tiempo. Desarrolla también otras intervenciones similares: frente al Palacio La Moneda, en el camino que cruza el desierto de Atacama, frente a la Casa Blanca en Washington, en el cruce de la frontera Chile-Argentina sobre Los Andes, en Berlín Este-Oeste. En todos los casos nos encontramos con un discurso la institucionalidad del poder político. Trabaja también autobiográficamente cruces de identidad que presenta en la Galería Isabel Aninat en la Edición 16 ARCO 1997 *En torno a la identidad (cruces)*. Traslada sus cruces a una obra autobiográfica: ella es de ascendencia paterna este-europea, checa, judía, cruzada con su ascendencia materna chileno-mapuche. En un artículo sobre la participación de las galerías latinoamericanas en ARCO, Alicia Murria destaca “la inteligencia a la hora de abordar los conflictos sociales, a veces desde una radical ironía que funciona en la conciencia como una carga de dinamita, algo a lo que los españoles estamos poco acostumbrados. [...] Tenemos los españoles un dicho cuando alguien expresa una idea

que resulta una obviedad, cosa ya sabida y es: ‘Éste ha descubierto América’. Durante la edición 16 de ARCO por fin España ha descubierto la importancia del arte actual de América latina”.⁹⁴

Veintiocho años más tarde, la artista es invitada a recrear su acción *Una milla de cruces sobre el pavimento* en las calles de esa pequeña ciudad alemana de Kassel, en el contexto de la XII Documenta (2007). El teórico chileno, Cristián Gómez-Moya, es acreditado para la Documenta y analiza las tres participaciones chilenas en Kassel: Gonzalo Díaz, Juan Dávila y Lotty Rosenfeld. En relación a la acción de Rosenfeld, señala:

El trabajo de Lotty Rosenfeld puede que haya significado el más anacrónico y delirante de los convenidos. Con su paradigmática “Una milla de cruces sobre el pavimento” –una obra iniciada el año 1979 en plena dictadura militar– pretendía cobrar ahora, y de manera retroactiva, una deuda con la historia del arte periférico de raíz política. La jugada salió mal. Los encargados de la basura municipal de Kassel quitaron, por razones de aseo público, las señales de tráfico intervenidas sin comprender el supuesto entramado subversivo.⁹⁵



Lotty Rosenfeld da varias entrevistas sobre esta situación, para ella indignante, y dice haberse sentido discriminada y humillada. Aparte del orgullo herido, la intervención operó destruyendo el vínculo político-territorial, sin considerar el traslado de contexto de una obra que fue tan potente en Chile en 1979, que se presentaba en Documenta casi treinta años después. Daniel Reyes León comenta en ese sentido que la Rosenfeld “se perdió en la traducción”, y que su acción, “en su intento de arrebatarse tiempo a la historia, terminó como un documento. De la intención original de realizar la intervención en las calles de Kassel, se acabó por ubicar un video de la primera intervención dentro del museo [...]. Como documento y registro, la deuda ya estaba saldada, pero como propuesta de intervención [...] las cruces sobre el pavimento no eran ni reaccionarias ni urbanas”.⁹⁶ Ciertamente, faltó una voz que entregara un contexto reflexivo operando en la elaboración de coordenadas de acceso hoy y ahí, desde su relación original. Si la obra fue retirada por las autoridades de aseo de la ciudad, tal vez indica que la misma circunstancia no soporta el traspaso



político de un gesto que formaba parte de otro tiempo. De Santiago 1979 a Kassel 2007 hay una gran distancia cultural y ha transcurrido mucha historia: ha caído el muro de Berlín en 1989, ha acabado la dictadura en 1990, las Torres Gemelas fueron derrumbadas el 2001.

Lo que más sorprendió fue su dolid y airada reacción, recuerda Gómez-Moya, que dejaba al descubierto la ausencia de un cuestionamiento previo para procesar reflexivamente su participación que se ubicaría en el espacio de la mayor circulación de los agentes culturales. Entrando además en su localización espacio-ciudad en territorios geopolíticos y simbólicos específicos. El segundo aspecto de su participación, era la presentación del video de la acción original de 1979 en el espacio audiovisual del museo Fridericianum, relegándolo al ámbito de lo

sacramento museo, es decir, si Rosenfeld había declarado en su momento “es que el verdadero museo estaba afuera”, con argumentos críticos de que la Avanzada era “conservadora”, su acción se había transformado en documento de museo, contrario al propósito que lo sostenía.

No obstante, *Una milla de cruces* ha sido una obra clave dentro de las producciones artísticas durante la dictadura chilena, aun cuando su validación en el contexto de Documenta no pasó sino como la reiteración de un gesto formal. Como señala Cristián Gómez-Moya:

La condición propuesta por los curadores era tajante en lo que se refiere a las descontextualizaciones, la intención no era trasladar los contextos locales en que se producen las obras, al interior de los espacios expositivos de la propia Documenta. Este aspecto se consideraba decisivo, las obras no debían convivir de forma aislada y la penetración multisensorial era clave para la tesis de sus comisarios.⁹⁷

En el fondo, esta obra de Rosenfeld parece constituir un claro ejemplo “del alto contenido situacional del arte político que se pone en la calle”,⁹⁸ un arte que adquiere sentido en su relación espacial y temporal con la ciudad.

XI

Escrituras expandidas

En 1982, Raúl Zurita realiza sus *Escrituras en el cielo de Nueva York*. Eran cinco aviones que trazaban letras con humo blanco que se recortaban contra el azul del cielo. Esta creación estaba compuesta por quince frases de 7-9 kilómetros de largo en idioma español. Los poemas representan imágenes de desolación, desamparo, marginación y desesperanza, pero también de amor a Dios. Las fotografías de los versos escritos en el cielo aparecen en su segundo libro de poesía, *Anteparaíso* (1982). El trabajo fue registrado en video por el artista Juan Downey. Zurita escribe a manera de prólogo de la reedición de *Anteparaíso* (2006):



Raúl Zurita, *Escritura en cielo* (1982) Nueva York, EE.UU.

De niño vi una vez un avión que escribía ‘Perlina’ y ‘Radiolina’ con letras de humo, no pude olvidarlo. Han pasado ya varios años de todo esto; en rigor, 14 desde la primera edición de este libro, y me sorprende haber concluido aquello que se inició en la máxima soledad y desesperación: la de un hombre que se quemaba la cara en *Purgatorio*, y que terminó –si algo en verdad termina– 20 años después con el vislumbre de una felicidad colectiva y la frase final de *La vida nueva* esculpida en el desierto.⁹⁹

Esa es la reflexión de un mirada que retro-activa el sentir de una situación que fue dolorosa, pero también creadora. En plena dictadura, este origen en el dolor produjo trabajos artístico-poéticos muy potentes. En ocasiones, la creación artística puede y debe sufrir grandes dolores, pero el placer y la admiración del que experimenta la obra

de algún modo justifica ese sufrimiento. Es esa la gran paradoja del arte, como expresaba Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*.

Es necesario mencionar que el poeta Raúl Zurita era militante comunista y fue detenido, encerrado y torturado por el gobierno militar en una de las bodegas del carguero *Maipo* junto a otras personas. Sus recursos extrapoéticos recuerdan los de aquellos artistas contestatarios de fines de los setenta del Accionismo Vienés.¹⁰⁰ Sus recursos, a menudo difíciles de codificar racionalmente, incluían la autoflagelación (quemar con un fierro caliente su mejilla), la utilización de amoníaco puro en sus ojos, o la mencionada masturbación pública que tituló *No puedo más* en la galería CAL de Santiago, frente a la obra del artista Juan Dávila en 1979. Con los años, Raúl Zurita explicará este hecho y su objetivo, señalando que la idea era intervenir un contexto -galería CAL- en “donde se reunían un montón de intelectuales que discutían de este mundo y el otro sin observar el verdadero potencial de la obra”.¹⁰¹ Su acto artístico se justificaba en vista de que “esos cuadros contenían, o mejor dicho, provocaban, una respuesta ya no teórica sino gestual, que multiplicada colectivamente significaría el derrumbar, la subversión de todo”.¹⁰² Fernando Balcells, escribirá en 1980 en *La Bicicleta* “J.D. Dávila: la ofensiva liberalidad”, en el que señala cómo el comportamiento sexual y autoexpiatorio de Zurita “nos recuerdan el destino vital de todo arte y de toda lectura de arte. Zurita, poeta, devuelve su amplitud al lenguaje como gesto del cuerpo y recuerda al cuerpo que su naturaleza previa al ‘sapiens’ es el animal”.¹⁰³ Esta acción de arte aparece entonces como una crítica al hermetismo y elitismo del grupo de intelectuales que habían hecho

de la experiencia artística un fetiche del objeto más que una experiencia práctica y corporal. En el imaginario político de toda acción de este grupo (fuera visual, artística o performática), confluían las “conjeturas” -como las llamó el escritor José Donoso-: algo así como el clamor del inconsciente y el imaginario.¹⁰⁴ En la obra de Raúl Zurita hay una metáfora efectiva del propio cuerpo que ha sido torturado y que grita desde las entrañas tortuosamente.

En el prólogo a la segunda edición de *Anteparaíso*, escribe Zurita:

Me asombra haber sobrevivido y recordarlo, algunos de los versos trazados en el cielo eran mi Dios es hambre, mi Dios es nieve, mi Dios es no. Hoy he llegado a creer que cuando todo, absolutamente todo se derrumba, ese hilo infinitamente tenue que nos hace no obstante pasar al minuto siguiente es lo que llamamos Dios.¹⁰⁵

La ausencia de límites conduce a la utopía de lo ilimitado, a la creencia de un arte todopoderoso que no sólo exceda cualquier límite asignado, sino que represente, como él expresa, “el derrumbe de cualquier forma de limitación”, y “supere todos los condicionamientos”.¹⁰⁶

La utilización del espacio aéreo con letras de humo y la transgresión de las dimensiones poética y publicitaria constituyen en su escritura una integración de arte y vida, que es un punto de partida del proyecto poético y artístico del CADA, lo cual fue recogido a su vez de las acciones de los poetas y escritores Parra, Lihn y Jodorowsky en los años cincuenta como un elemento performativo

extralingüístico. Para el poeta hay también una dimensión mística en mirar el cielo como soporte para una lectura, ampliando su escritura a la visión colectiva aunque efímera como el humo que el viento borraría. En una de sus invitaciones a España, en un encuentro se le preguntó cómo era la percepción de la poesía española desde Latinoamérica. Demasiado educada, dijo, demasiado formal. Y apuntó cómo en la tradición española los “poetas del inconsciente de la lengua” es decir, los hijos de las vanguardias, habían dejado poca huella en Latinoamérica.

En un análisis posterior sobre la Escena de Avanzada y la sociedad que la vio nacer, Rodrigo Cánovas ha hecho notar el carácter utópico y “deconstructor” de este grupo.¹⁰⁷ Su concepción de la actividad artística, “más que dialogar con las realidades sociales y políticas de izquierda con las que se vinculaba, se proponía revelar escenarios, realidades y flujos de poder que se escapaban o eran inabarcables para ellas mismas”.¹⁰⁸ Sin duda, era un proyecto que se identificaba con un abandono de la institución artística tradicional y con un “ligarse con la vida”.¹⁰⁹

Definido por Nelly Richard, este colectivo nace del desafío de verbalizar y resignificar las “fracciones de experiencias” que sobrevivieron a la “catástrofe del sentido” del quiebre institucional de la dictadura:

Por un lado, estaba la lengua de la impostura hablada por el poder oficial. Por otro lado, estaba el molde ideológico del arte militante de la cultura partidaria y el discurso de las ciencias sociales cuyo formato de investigación buscaba encuadrar las poéticas de la crisis en el marco explicativo de un racionalismo demasiado ajeno a la remecida de los sentidos desatada por el trance referencial. Ninguno de esos dos lenguajes era lo bastante sensible a las conmociones de signos que habían estremecido la máquina de representación social.¹¹⁰

Fue entonces la voluntad del grupo desestructurar los marcos de los géneros y las disciplinas con los que el orden excluyente de la tradición canónica intentaba encarcelar el trabajo creativo en las fronteras de la especialización artística y académica, aislando su campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social.

La escritora Diamela Eltit también articuló un proyecto de escritura único y personal, paralelamente a su aporte al CADA. Incursionó en el ámbito literario desde la década de 1970, aunque recién fue conocida con la publicación de un libro de ensayos: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980), y su novela *Lumpérica* (1983). Uno de sus proyectos más notables es el video *El Padre mío o el discurso circular*, realizado junto a Lotty Rosenfeld, en el cual filman a un indigente y esquizofrénico que vive en un sitio eriazo en el centro de Santiago.¹¹¹ Con posterioridad, Diamela trabaja y publica un libro con el mismo nombre: *El Padre mío* (1989). En estos pequeños libros Eltit se da el espacio para desarrollar el tema de las manifestaciones neuróticas o esquizofrénicas. Esta obra en particular, Eltit transcribe el “habla” de este indigente grabado en tres ocasiones diferentes en 1983, 1984 y 1985. A partir de ese material incursiona en la fragmentación, la corrupción y la nación degradada. Cuando llega la democracia, es nombrada Agregada Cultural en la Embajada de Chile en México. Mientras reside allí elabora, junto a la fotógrafa Paz Errázuriz, otro

pequeño libro de carácter documental en que explora el tema del amor y la locura, titulado *El infarto del alma* (1994).

Eltit reconoce hoy que eran muchas las diferencias entre los integrantes de la Escena de Avanzada:

Raúl [Zurita] y yo estábamos en un territorio otro. Podíamos relacionarnos con las artes visuales, pero [...] veníamos de la literatura, y es cierto que desde ahí puedes relacionarte con las artes visuales, puedes transitar, pero el problema era que ni la Nelly [Richard] ni [Carlos] Leppe tenían su matriz en la literatura. Entonces los diálogos se volvían a veces difíciles. Con Dittborn pasaba lo mismo: Dittborn tenía una inteligencia fina, pero no le interesaba la matriz literaria.¹¹²

La acción de arte *Zonas de dolor* (1980), es un obra fundamental en el registro de sus obras visuales. Realizado en un prostíbulo de la calle Maipú en Santiago, y compuesto de la lectura de textos y la acción del lavado de la vereda, designaba los prostíbulos, cárceles y hospicios chilenos como “zonas



Diamela Eltit, *Zonas de dolor* (1980) performance, calle Maipú, Santiago

de dolor”. Eltit limpió la calle del prostíbulo en un acto simbólico de arrepentimiento y penitencia colectivos, pero el propósito del acto de purificación era marcar la carga colectiva de la culpa en la sociedad.

**“Desde los prostíbulos más viles,
sórdidos y desamparados de Chile,
yo nombro mi arte como arte de
intención. Yo pido para ellos la
permanente iluminación:
el desvarío. Digo que no serán
excedentes, que no serán más lacras,
digo que relucientes serán conventos
más espirituales aún...”.**

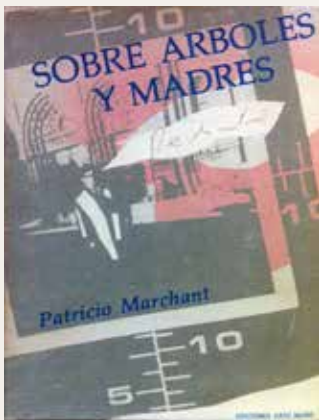
Diamela Eltit, performance “zonas de dolor”, calle Maipú, Santiago, 1980.

En la historia reciente del arte en Chile, la obra literaria, artística y política de Eltit no ha sido del todo comprendida. Para ella, la poesía era mucho más potente que el campo de las artes visuales. “Nosotros teníamos otro deseo, un deseo de salida, de calle, de ciudad, de politización consciente del espacio público”.¹¹³ Es una carencia de la crítica nacional el no haber percibido el alcance de su escritura, y consecuentemente despertar el interés del lector chileno. Salvo escasas excepciones, como Eugenia Brito en *Campos Minados: literatura postgolpe en Chile* (1990), la obra de Eltit tuvo una áspera recepción, especialmente en sus comienzos. Rodrigo Cánovas, por ejemplo, calificó sus primeras novelas como algo “letal, catastrófico, obsesivo, obtuso, enervante, lumpen”.¹¹⁴ Pero a pesar de la falta de académicos y críticos chilenos que le dedicaran un análisis exhaustivo y una seria estimación de su escritura y de su participación en acciones de arte que han



Diamela Eltit, Zona de dolor I (1979) Proyección de autorretrato en fachada prostíbulo

marcado una renovación en el arte latinoamericano, su obra ha sido considerada entre los fenómenos nuevos de la narrativa latinoamericana y es estudiada en universidades norteamericanas, donde existen tesis doctorales e investigaciones académicas sobre su producción. En ese sentido, sería interesante para la lengua española asumir el desafío de investigar el trabajo de Eltit. Su obra literaria no es un producto aislado, sino que se enmarca en la literatura de la violencia, del trauma, de la política y la poética. Hasta cierto punto, y sobre todo por su situación histórica, sus escritos se pueden comparar con las novelas de Franz Kafka, las cuales tienen un significado histórico y temporal preciso, pero apuntan más allá del contexto angustiante de los judíos en Praga hacia una significación universal.



Portada Sobre árboles y madres
Patricio Marchant Ediciones Gato
Murr 1985

Una influencia significativa en Zurita y Eltit es la del filósofo Patricio Marchant (1939-1990), su profesor en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Considerado figura fundamental en la filosofía latinoamericana, analiza desde la filosofía la poesía de Parra, Neruda, Borges, y en particular a la Mistral, en su libro *Sobre árboles y madres* (1984). Se trata de uno de los libros más importantes, más inquietantes y singulares que se haya producido en el ámbito de la filosofía en Chile (y seguramente también en Latinoamérica). Alumno de Jacques Derrida, a quien traducirá y transmitirá en sus clases. La primera edición del libro es artesanal, en el estilo precario que hemos señalado. Mariano Dorr describe: “La singular escritura de Patricio Marchant es todavía más enrarecida por las diversas tipografías, diseños de página,

cajas, paginación al margen y ‘erratas respetadas’, pues ‘los autores a menudo deben agradecer sus pensamientos más audaces y los más extraordinarios giros a sus benévolos tipógrafos, que contribuyen al vuelo de las ideas por medio de las así llamadas erratas’”.¹¹⁵

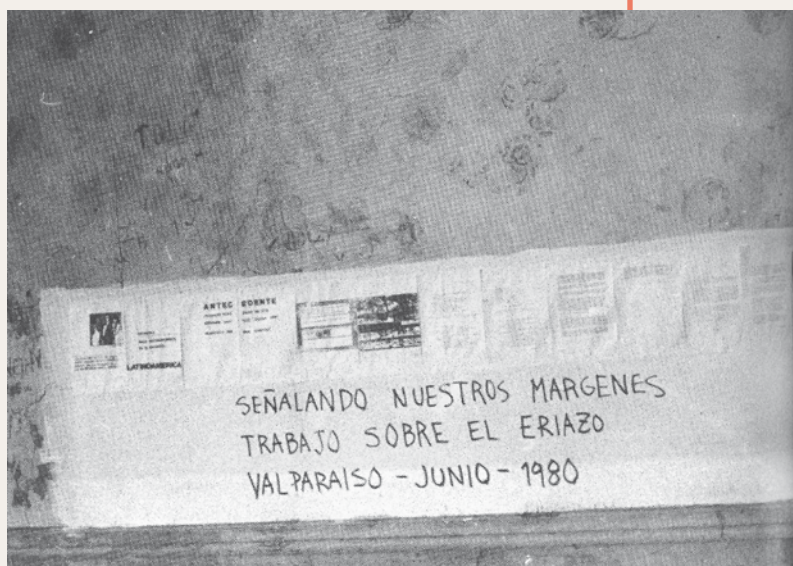
XII Chile sitio eriazo

En su búsqueda de nuevos recursos extralingüísticos y nuevos circuitos de comunicación, el también miembro del CADA Juan Castillo selecciona muros urbanos en lugares periféricos, zonas despobladas o espacios degradados. Muros donde hubo algún grafiti o texto político, con una veladura y sin borrar su rastro propone sobre éstos sus propias imágenes y textualidades alusivas a la marginalidad, que será tema recurrente hasta hoy día. Con el muro desarrolla su investigación sobre el eriazo: *Señalando nuestros márgenes* (Santiago 1979 - Valparaíso

1980). El título se refiere a los lugares marginales y aislados (en el borde costero, en la orilla de los caminos, sitios que no son de nadie), en una permanente indagación de la identidad periférica y desarraigada que caracteriza a un inmenso número de hombres y mujeres. El muro se transformó luego en matriz para un video que expone en galerías y vitrinas comerciales.

A través de la recuperación de estos sitios que son un testimonio de la escasez y la pobreza, “un Chile de campo eriazo” tiende a borrar la delimitación entre lo artístico y no-artístico. El muro es anticonvencional, carente de intimidad, irreverente; es también la representación de una poesía que apunta al hombre común, al que transita por las calles y casualmente la lee; es en definitiva un reflejo de la vida urbana, que impone a los transeúntes su presencia: el lenguaje como la verdadera herramienta de la plástica social (Beuys).¹¹⁶

Será mencionado en varias oportunidades por Richard: “La elección del cuerpo y de la ciudad como materiales artísticamente desobedientes pretendió asignarles un valor de automodelaje crítico a zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenario de autocensura y microrepresión”.¹¹⁷ Al decir esto, Richard niega al mismo límite su posibilidad de subjetivación crítica; al contrario del deseo emancipatorio de Foucault, la poética del margen reproduce la noción de un sujeto fragmentado, que artísticamente se recompone



El más importante es Juan Castillo *Investigación sobre el Eriazo* (Santiago 1979 / Valparaíso 1980) Intervención sobre el muro eriazo, con texto grabación-video

desde dichos fragmentos. En este marco de lectura, el margen se erige como un medio que reproduce una noción de individuo un estado pre-cultural, excluido del poder político. Rodrigo Cánovas, en particular, en el seminario de FLACSO 1987, le criticará este punto a la Escena de Avanzada: “El vivir su alternativa apostando a la exclusión de otras alternativas que también critican el orden vigente; el de vivir la diferencia con el semejante de un modo antagónico”.¹¹⁸



Juan Castillo Campos de Luz (1982) Técnica mixta, impresión sobre acrílico transparente 103 x 138 cm

La pretendida reconstrucción de un Chile eriazo a través del arte proviene del fracaso del proyecto político, social y cultural de la Unidad Popular. Según Richard Pipes, Profesor Emérito de Historia, Universidad de Harvard. “la remoción de Allende en 1973 fue el resultado del rechazo de las instituciones chilenas a sus reiteradas violaciones a los procedimientos democráticos y a sus esfuerzos por instalar en Chile un sistema totalitario”. En efecto, luego del histórico acuerdo en la Cámara de Diputados el 22 de agosto de 1973 –a casi dos semanas del golpe– en el cual la votación en 63,3 % acusaba al Presidente Allende de veinte violaciones concretas a la Constitución y las leyes, para removerlo de su cargo.¹¹⁹ Aunque es indudable que el golpe militar legó un abatimiento moral y material, la descripción de esta realidad desolada indicaría la necesidad de reconstrucción del Chile eriazo a través del arte. En este terreno de precariedad, el arte se formula a sí mismo como “el alfabeto de la sobrevivencia”, o como “un alfabeto hecho de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza”, como dirá Richard.¹²⁰ A través de esta retórica, el discurso del “fracaso” de la Unidad Popular, vinculado con la idea de un quiebre de todas las referencias sociales y culturales de dicho proyecto, muestra su clara asociación con la construcción de un mundo eriazo, del cual, como admite Richard, la escena saca sus lineamientos. Despojado de la realidad post-golpe con su desánimo moral, las mismas connotaciones artísticas son transferidas a lo social para extender el formato artístico y culminar con la fusión utópica arte-vida (tal es el proyecto del CADA) e incluir la preeminencia discursiva.

El artista Juan Castillo se irá a Suecia en 1983, donde vive y trabaja hasta hoy, pero regresa de tiempo en tiempo a exponer en Chile. En 1998, en Galería Gabriela Mistral, expone *Te devuelvo tu imagen*, que aludía directamente a un proyecto con el mismo nombre que el artista había desarrollado en 1981, antes de abandonar el país. De esta forma cerraba un círculo con una obra clave en su trayectoria, que sentaría las bases de su actividad futura. Entonces aparecían los conceptos “proyecto” y “obra inconclusa”, que se perfilarían con insistencia en la obra de Castillo –así como en la de muchos artistas

de la neovanguardia, especialmente Eugenio Dittborn-. Nominar sus trabajos como “proyectos” significa que la obra puede y debe reformularse sobre la marcha, que se resiste a la convención de los significados característicos de los sistemas de representación simbólicos. El constante reciclaje de los signos en las distintas etapas y momentos del proyecto hace que los significados operen deconstructivamente. La lectura de la obra depende del cruce y la interacción que cada signo tiene con otros.

El año 2001, Castillo viene nuevamente a Chile y se instala en una población periférica de Santiago. Allí pone un aviso: “¿Cuál es tu sueño?” Entre 1999 y 2009 recoge estos testimonios en Canarias, Santiago y Antofagasta. “Disfruta desmenuzando,



Juan Castillo *Te devuelvo tu imagen* (1998) varias intervenciones en muros eriazos.

con atención, las riquezas del relato oral de sus entrevistados. Descubriendo que todo sueño es único y que, en esas narraciones, los protagonistas siempre inyectan bonitos trozos de ficción”.¹²¹ El 2012 expondrá en el Museo de la Solidaridad con el nombre *Otro día*. En aquella ocasión selecciona 12 entrevistas (de entre más de 200) donde las personas se suceden contando sus sueños ante un monitor. Envueltos de candor, representan el subproducto de nuestra civilización con el emocional deseo de trascenderla. Desde la cursilería mediática, los modelos del éxito social o de la felicidad, se dan mezclados con la cultura de la pobreza, se trate de una afirmación, una ilusión, una pérdida, un testimonio o una historia inconclusa. El teórico Carlos Ossa escribe en el catálogo de la muestra en galería Metropolitana (del mismo barrio): “La contingencia de las hablas entrevistadas, su discurrir audiovisual, el rumor quebrado de la imagen, hacen de los sueños de los pobladores una especie de misa ficticia, sin sermón, pero con ceremonia, donde nuevamente se intenta realizar esa política (ya no vanguardista)



Juan Castillo *Te devuelvo tu imagen* (1998) ocupación galería Gabriela Mistral

de cruzar el arte y la vida, pero no la vida como labor o trabajo, sino la más mínima, la más pequeña, la despojada de alegrías y fotografías, la de la pérdida”.¹²² El 2012 expone en el Museo Solidaridad Salvador Allende un trabajo en el cual recoge similares entrevistas realizadas desde 2009 a 2012 en Santiago, Antofagasta y Agaete (Islas Canarias) para su muestra *Otro Día*.



Juan Castillo, *Otro Día* (2012) instalación de arte en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

El Colectivo CADA va a reconocer casi una década más tarde que su antecedente más inmediato fue la Brigada Ramona Parra. No obstante, para el CADA el sujeto chileno es parte activa de la obra en su corporeidad, no sólo como un objeto temático. En estas no sólo se tematizan acontecimientos, sino que además que la actividad artística se dirige directamente hacia desarrollo histórico: “La obra la completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y al ahora en que esa producción se juega”.¹²³

XIII

El Taller de Artes Visuales (TAV)

El cuarto grupo de este período y que Nelly Richard considera de la Avanzada, es el Taller de Artes Visuales, TAV, que nace como proyecto de un grupo de artistas plásticos principalmente vinculados a la gráfica, fundado en 1974 tras la exoneración en 1973 de un grupo de docentes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Se inicia como Galería Bellavista 61, y son los artistas socios-fundadores Francisco Brugnoli, Raúl Bustamante, Virginia Errázuriz, Luz Donoso, Carlos Donaire, Gustavo Poblete y el grabador Pedro Millar de la Escuela de Arte de la Universidad Católica.

Recibieron el apoyo de varias instituciones: la Iglesia Católica facilitó su primera sede en una casa del arzobispado, también la Iglesia Luterana, la Embajada de Francia

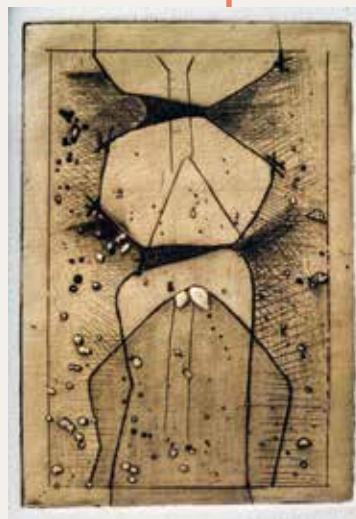
y la Embajada del Reino Unido. En un primer momento, el TAV acogió a quienes se interesaban en la gráfica, el dibujo y el grabado, pero muy luego empezó a realizar docencia al interior de los talleres y se difundió su trabajo por medio de muestras colectivas tanto nacionales como en el extranjero. Durante varios años constituyó el único taller profesional independiente de grabado en el país. En sus talleres se desarrollaron interesantes proyectos, entre los que destaca una carpeta de serigrafías llamada *Treinta artistas en el año de los derechos humanos*. Impreso en 1978 fue exhibido en el Museo del Convento de San Francisco en Santiago. Una copia se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes y ha sido exhibido en varias oportunidades.

Por la complejidad alcanzada en el campo de las artes visuales, el TAV inauguró en 1979 un espacio de reflexión y debate con el nombre de *Seminarios*, que se desarrolló hasta 1985. Fue un importante espacio de convergencias de ideas sobre todo debido a la complejidad de las producciones artísticas de este período del arte chileno de

resistencia, que implicaba, entre otras cosas, la revisión de la historia chilena en su especificidad político-cultural. Numerosos artistas nacionales y extranjeros han participado o editado sus trabajos en el TAV, entre ellos Pignon-Ernst, Robert Squerri, Jacques Leenhardt y otros de reconocida labor artística e intelectual.¹²⁴ En 1997, el artista William S. Hayter reconoció al TAV como el par de su *Atelier 17* en París y Nueva York. El año 2001 asume la administración actual del colectivo TAV el artista Carlos Donaire.



Delia Del Carril (Hormiguera) *El Iluminado* (1961) grabado 50 x 35 cm



Enrique Zañartu *Study (estudio)* (1945) grabado punta seca 26,1 x 16,1 cm

XIV

Dos publicaciones sobre la neovanguardia (1981 y 1982)

En 1981, los académicos Milan Ivelic y Gaspar Galaz publican *La pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*, en el cual van reunir por primera vez las recientes producciones de la neovanguardia en un capítulo titulado “Las acciones de arte”. En el primer número de la revista *La Separata*, de galería CAL, Nelly Richard señala que Galaz e Ivelic se han “adelantado” al incluir estos trabajos. Lo que molesta profundamente a Richard no es el hecho de la recuperación en sí, sino la perspectiva historiográfica para inscribir las manifestaciones de vanguardia en un marco de desarrollo lineal que comienza en la época colonial y termina en la actualidad.¹²⁵ Ivelic y Galaz distinguen el capítulo en cuestión a través de la aplicación de una diagramación y coloración distinta al resto del libro, dando a entender que se está ante una operación de rescate que expresamente rompe la unidad (histórica) del libro y el discurso que lo sustenta. Sin embargo, Nelly Richard arremete con furia contra la disertación del libro, argumentando que los autores cometen una serie de irregularidades a su propio modelo. Para Richard, la incorporación de las acciones de arte contradice la lógica histórica del desarrollo causal en la medida que estas manifestaciones se plantean desde el corte con la tradición. Por otra parte, acusa la intención de corregir la mirada institucional que han aplicado a lo largo de los capítulos al costo de pasar por alto la complejidad de los trabajos y de la trama cultural a la que se refieren. Por último, les critica que pretenden administrar como patrimonio histórico estas producciones artísticas que se constituyen y se han formulado al margen de la institucionalidad de vali-

dación de las artes visuales. Para ella, su planteamiento resulta fallido “porque las manifestaciones incorporadas exceden los límites del mismo discurso que intenta sostenerlas”.¹²⁶

A pesar de todas las críticas, Richard les reconoce que por primera vez son reunidas las producciones de la neovanguardia en una misma “instancia recolectora de discurso”. El libro sugiere relaciones de continuidad entre prácticas artísticas que e responden



Portada *La pintura en Chile desde la colonia* (1981)



Portada Revista *La Separata* de galería CAL



Portada Número Quebrado (1988)

a una realidad fragmentada en grupos o individuos que están más preocupados de subrayar sus diferencias. En el artículo de la revista *La Separata* Richard deja ver su sorpresa y desconcierto por el afán acaparador de los autores que, dice, no dejan ninguna manifestación fuera del discurso totalizador de la historia, por muy precoz o refractaria que sea su inclusión. Para ella el supuesto de los autores consiste en creer que al abarcarlo todo están dando garantías de imparcialidad. Indudablemente, *La pintura en Chile* es un libro fundamental, muy completo, que será un aliciente para el libro autoeditado de Nelly Richard un año después. En cierta medida, Richard responde con un texto que estaría cumpliendo con los requisitos para hacerse cargo de una lectura sobre la producción de vanguardia. Éste se presenta como anti-institucional, propone y delimita una designación tentativa para hablar de la vanguardia en Chile y por último, declara la parcialidad de su mirada como atributo crítico para plantear la complejidad de los fenómenos en la trama cultural.



Portada *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981), Nelly Richard:

La publicación del libro de Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*, es presentada en los primeros meses de 1982 (aunque la edición está fechada en octubre de 1981). Se trata de un libro autoeditado, que se presenta como un cuaderno de notas. En él Richard acuña por primera vez la denominación Escena de Avanzada en el marco de una lectura sobre las prácticas artísticas inauguradas por Dittborn, Altamirano, Leppe y el CADA, el cual es descrito en términos de artistas visuales que “subvierten las mecánicas de producción y los códigos de comunicación visual en el arte”.¹²⁷ En esta primera obra, Richard venía con un programa de escritura muy bien trazado (inspirado en los movimientos intelectuales de París de los sesentas), el cual se irá modificando en textos posteriores en virtud de las confrontaciones de sus ideas con las de otros teóricos.

Nelly Richard sólo edita cien ejemplares de *Una mirada al arte en Chile*, los cuales se reproducen en fotocopias en blanco y negro con tapas de cartón piedra anillado. La portada lleva impresa una imagen que pertenece al trabajo *Tránsito suspendido*,



Portada *Tránsito Suspendido* (1982), Carlos Altamirano sobre Santiago de Chile

en galería Sur (1981), del artista Carlos Altamirano (un interesante artista que sin embargo dejará el arte para volver a la publicidad). Los textos originales están escritos a máquina y se les ha incorporado, en plumón grueso, títulos, subrayados y números de página. Además el texto ostenta las correcciones tipográficas, los cambios de términos y la adición de palabras realizadas sobre el original. Se incluyen algunas reproducciones de fotografías a página completa que muestran las huellas de la ampliación y reproducción en fotocopia. El soporte material manifiesta el carácter provisional de una edición que no pretende ser libro, sino un cuaderno de notas que desde el significativo enuncian el estado de un trabajo en proceso. La autora cuida cada detalle reforzando la intención de una postura que marca la diferencia frente al soporte monumental de *La pintura en Chile*.

Por entonces, Nelly Richard se encuentra preparando en calidad de comisario el envío chileno (fuera de concurso) para la XII Bienal de París 1982, a partir de una invitación del curador Georges Boudaille. Los quince trabajos encargados son reunidos en una exposición titulada *Con-textos*, que se realiza en la galería Sur en marzo de 1982, y que se experimenta como una prueba de fuego, como la oportunidad de concretar la reunión de todas las producciones de la Escena de Avanzada y proyectarlas en el espacio internacional. Entonces, la lectura del libro de Richard recién mencionado podría quedar tensionada por el desarrollo y desenlace de los acontecimientos referidos a esta muestra. En este contexto, la revista *La Separata*, dirigida por Fernando Balcells, cuyo segundo número se apronta a salir el 20 de mayo 1982, publica un escrito de Richard acerca de *Con-textos*, un texto de Adriana Valdés sobre el libro de Richard, y los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic responden en extenso a las críticas que un año atrás hacía



Carlos Leppe *Mambo número ocho* de Pérez Pardo (1982) Performance en el baño Bienal de París

Nelly Richard a su libro *La pintura en Chile, desde la colonia hasta 1981*.

Las discusiones y negociaciones en torno al envío se llevan a cabo entre diciembre de 1981 y abril de 1982. Zurita en una conversación recuerda: “Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti-dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla”.¹²⁸ En principio, Nelly Richard propuso la utilización modular de telas de yute (más tosco que el lino) para que los convocados produjeran trabajos bidimensionales que pudieran ocupar el escaso espacio asignado al envío chileno. Sin embargo, la idea fue inmediatamente rechazada por el CADA, que buscaba ante todo la tendencia sustitutiva del soporte clásico. En su lugar plantearon la posibilidad, como decía Zurita, de utilizar como soporte de obra miles de telegramas que mediatizaran la participación del pueblo, y tapizaran el lugar de la bienal con miles de telegramas sobre el Chile anti-dictadura. Claramente, ésta fue la ocasión para que afloraran muchas diferencias entre Nelly Richard y el CADA, las que condujeron a la disputa por la conducción del discurso teórico-curatorial, en particular, porque los artistas del CADA preferían ser caracterizados más como anti-dictadura que como Escena de Avanzada.

Los organizadores de *Con-textos* someten a los convocados a una situación productiva cuyos resultados son presentados en la galería Sur a modo de una “experiencia de prueba”, dirigida a resolver el envío

a París. Para los artistas, el desafío consiste en abordar las relaciones entre visualidad y texto al interior de la obra. Para Nelly Richard, la apuesta concluye en el rendimiento crítico de los trabajos a la luz de interacciones mutuas. Finalmente, y luego de apasionadas discusiones, se llega a la solución de presentar en París los registros fotográficos de quince trabajos, que incluyen, por un lado, prácticas de intervención al paisaje, y al cuerpo social, y por otro lado, prácticas de reproducción técnica de la imagen, deudoras del grabado y la fotografía. Las fotografías son del CADA, de Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano.

El conflicto, recuerda Mellado, se resolvió mediante el envío de abundante registro fotográfico como de “antología razonada” de los últimos cuatro años de la escena. En relación al envío a París, Mellado afirma además que 1983 será el comienzo de la des-constitución de la Escena de Avanzada. La revista *Art Press* N°62 (septiembre 1982) publica tres textos sobre la presencia chilena en esta bienal, que representan una clara intención reivindicativa sobre las condiciones en las que algunos artistas producían en el medio chileno. Uno es de Richard, “Chile como escena de reivindicación” (*Le Chili comme scène de revindication*), sobre el contexto chileno de producción artística. Otro del CADA, “La vanguardia chilena” (*L’avant garde chilienne*) sobre las condiciones experimentales de sus acciones de arte. Y finalmente otro de Dittborn, “Nosotros los artistas de provincias lejanas” (*Nous, les artistes des provinces loitaines*) sobre las fronteras geopolíticas y culturales desde las cuales debe actuar el envío chileno.

Aunque estaban fuera de concurso, la XII Bienal en el Museo de Arte Moderno de París “le habían asignado a Chile uno



Carlos Leppe Mambo número ocho de Pérez Prado (1982) Edición de 5+2PA imágenes 20 x 13,5 cm c/u, b/n 9 en total)

de los mejores lugares”, según cuenta el artista Juan Dávila. “Pero la noche antes de la inauguración los de la trans-vanguardia italiana sacaron todas las fotos y las dejaron en el suelo, poniendo sus cosas en vez”.¹²⁹ Entonces se colgaron en “el patio trasero” de la Bienal, como reafirmando su condición de arte experimental y marginal. La *performance* de Carlos Leppe se realiza en el baño de hombres de la Bienal, titulada *Yo no vengo a vender, vengo a regalar*, con la música del *Mambo número ocho*, de Pérez Prado, parodiando a los vendedores callejeros charlatanes, sintomatiza la devolución. *Yo no vengo a vender, vengo a regalar* significaba un viaje para devolver aquello que le ha resultado difícilmente digerible como información en el arte contemporáneo. Machuca en los noventa lo ve así: “El tercermundista es el que traiciona, corriéndole mano a tu mujer o meando y defecando fuera del W.C.”.¹³⁰ La revista *Art Press* anunció la performance, pero no hubo comentario crítico posterior.

En Diciembre de 1985 (luego de un gran terremoto ese mismo año), se realiza una exposición de Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes, la cual será, junto a la exposición de Vöstell (del año 1977), las importantes muestras internacionales de artistas contemporáneos llegadas en este período. Para la izquierda militante, las exposiciones de ambos artistas eran sinónimo de una voluntad del gobierno para proyectar la imagen de que Chile en dictadura estaba integrado con la cultura y con los movimientos artísticos del primer mundo. Para Guillermo Machuca, la monumental exposición de 224 obras fue “puro despliegue sensorial”.¹³¹ Al día siguiente de la inauguración se realizó un encuentro con el artista en el museo. Rauschenberg se presenta en estado de ebriedad y se produce una virulencia de parte de algunos artistas vinculados a la escena del arte crítico local: ¡Cómo es posible que un artista crítico –de origen neodadá– se hubiera prestado para semejante invasión tecno imperialista en un país pobre y en dictadura! En medio de esta y otras preguntas de algunos indignados de la intelectualidad

progresista, Rauschenberg escuchaba a una traductora que le comunicaba lo que estaba pasando “sin anestesia ni pelos en la lengua” –en el decir de Machuca-. Ante tanto cuestionamiento político conceptual, el artista respondió luego de “una risa texana” y en estado de ebriedad: “Ustedes son más papistas que el Papa. El arte conceptual ha muerto”.¹³²

Unos meses después de la exposición de Rauschenberg, se realiza una de las más grandes colectivas de la neovanguardia, simultáneamente en dos galerías. Se trata de la exposición *Fuera de Serie*, en galería Sur y galería Bucci. La mayoría de las obras presentadas son instalaciones, objetos y fotografías que reafirmaban su retórica anti-pintura. Se exponen de manera exagerada los desplazamientos y declinaciones de un arte reñido con las formas clásicas del arte académico. En oposición a la monumental muestra del artista norteamericano, se muestran residuos, retazos, obras en proceso. Siguiendo la dirección de Nelly Richard, Pablo Oyarzún, Gonzalo Muñoz acordaron que los teóricos no se referirían a las obras expuestas. “Más bien, los textos debían operar como *una* obra; como *otra* obra”, recuerda Machuca.¹³³

Efectivamente, era algo connatural al discurso de la Avanzada, en su iconofobia, el que los textos no debían explicar o ilustrar el discurso visual, sino ser ellos mismos “un objeto visual”. Como hemos visto, ésta no era una idea inaudita, sino que ya Nicanor Parra en los cincuenta y Juan Luis Martínez en los sesenta lo habían adelantado en el campo literario-visual, ambos muy admirados por los artistas y escritores de la neovanguardia.

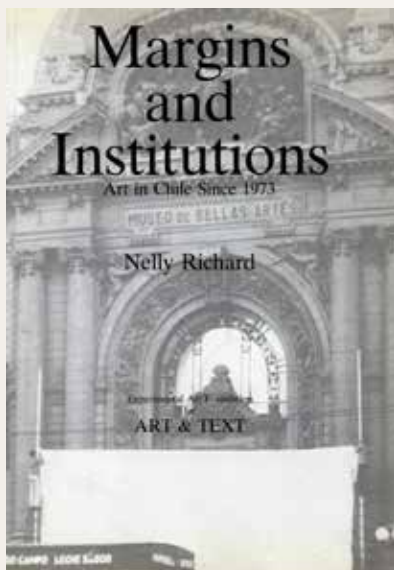
XV Divergencias de la “Escena” (1982-1986)

El concepto instalado definitivamente por Nelly Richard en el libro *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, publicado en Australia en 1986 y reafirmado en una serie de textos posteriores, ampliará con el tiempo su dominio al campo de producción crítica cultural. En aquel libro explora la producción artística chilena durante el régimen dictatorial siguiendo los pasos de esta Escena de Avanzada caracterizada “por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del poder”.¹³⁴

Años más tarde, Richard agregaría que la inclusión de algunos artistas a este grupo estaba motivada por las prácticas que desde 1977, y tanto en la plástica como en la literatura, planteaban “una reconceptualización crítica de los lenguajes, técnicas y géneros, del arte y la literatura, heredados de la tradición artística”.¹³⁵

Fue el artista Francisco Brugnoli quien, dentro de las distintas disputas sobre las vanguardias, habla de una “avanzada política”, y les otorga un carácter local y único a las producciones generadas en Chile bajo ciertas condiciones históricas,

que se desentiende de las cargas nostálgicas de las vanguardias históricas europeas, por su componente de arte político, como se ha dado en toda Latinoamérica en los años veinte.¹³⁶ La nominación no tenía mayores pretensiones; era sólo una propuesta tentativa para referirse a un grupo de prácticas identificadas de oposición y resistencia que se diferenciaban del arte militante de la izquierda partidaria, y que no coincide en una esfera común de relaciones productivas.¹³⁷ El uso del término “vanguardia” aparece documentado por primera vez en el texto de presentación del mencionado seminario “*Arte Actual. Información. Cuestionamiento*”, organizado por Nelly Richard en el Instituto Chileno-Norteamericano en 1979, donde tendrá por primera vez un auditorio repleto. Cuando escribe *Una mirada sobre el arte en Chile*, Richard se aventura a lanzar ciertas ideas fuerza que califican a la Avanzada como una escena primordial, es decir, una escena que no está sujeta a una disciplina simbólica, que carece de aparatos culturales que encuadren proposiciones sueltas, que prescinde de toda norma que acredite su vigencia sociocultural.



La escena artística, a pesar de su intención, se resistirá a formalizar su constitución como colectivo. Por lo tanto, se puede hablar de prácticas formales de vanguardia que irrumpen en una situación de corte con la tradición, pero no de un movimiento o grupo que actúe en la trama cultural y social con unidad de propósitos. Si bien el libro de Nelly Richard *Una mirada sobre el arte en Chile* es hoy un boceto preliminar del libro *Márgenes e Instituciones* su condición primaria de anotaciones pretendía dar cuenta del origen de un discurso que intentaba potenciar las fuerzas invasoras de un arte progresista, sugiriendo que se trata de un grupo unitario.

En 1986, en cambio, su discurso está dirigido a conquistar la atención internacional sobre la escena artística en el Chile de la dictadura. En ese momento tendrá que reconocer que se trata de grupos independientes, no de un conjunto unitario. El libro bilingüe es editado como número especial de la revista *Art & Text*, por la gestión del artista Juan Dávila que vive en Australia, y por el interés que las producciones artísticas mediadas por Nelly Richard despiertan en el editor Paul Tylor.¹³⁸ Efectivamente, Richard le da salida internacional a la “Escena” y el libro se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de Sídney, luego en el MoMA de Nueva York, y circula en varias universidades extranjeras. *Márgenes e Instituciones* es un texto obligado en bibliotecas académicas, que configura un escenario del arte chileno de un período que ha marcado un antes y después. El libro admite lo de la Avanzada como una estrategia revolucionaria: “Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa”, dice Richard.¹³

En *Márgenes e Instituciones* las manifestaciones de “vanguardia” o de “escena primaria” son presentadas bajo un mismo programa, con un alto grado de homogeneidad tendiente

a exceder los efectos de la irrupción formal en el campo del discurso político. El libro comienza hablando de una circulación de obras que no pertenece al campo oficial de producción artística, que subvierte el orden regido por el lenguaje y que se ha propuesto reformular el nexo entre arte y política. En 1982, cuando se realiza el seminario en el TAV *Notas para un ensayo de la coyuntura plástica*, Justo Pastor Mellado va a plantear que “la escena de avanzada es una invención literaria que designa un terreno de maniobras ideológico donde lo plástico, lo político y lo poético convergen para constituir una plataforma cultural anticipatoria y definitoria de una identidad cultural en crisis de representación”.¹⁴⁰ El seminario del TAV refleja el clima de afebrados debates en el micro-espacio del circuito de arte de resistencia, que se nutría de ediciones de textos generados a un ritmo nunca visto, y en los que se replican unos a otros desafiando increíbles apuestas discursivas con pasión intelectual. Por lo general, estos textos circulan impresos en fotocopias anilladas, de mano en mano, y sólo entre quienes se sienten interpelados. Era un grupo absolutamente minoritario con respecto al resto del espectro cultural, pero de una excepcional intensidad vital y productiva. En algunos es a veces posible discernir la visión romántica de pertenecer a un “frente de batalla artístico”, erigido con unidad de propósitos ante las desfavorables condiciones históricas, pero en el fondo tal unidad no existía.

En agosto 1986, Nelly Richard coordina en FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) el interesante seminario *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y Sociedad*, a propósito de la publicación de *Márgenes e Instituciones*, para discutir las producciones artísticas

surgidas desde el golpe de 1973. Fueron invitados los artistas considerados de la Escena de Avanzada y algunos científicos sociales. Se publicó luego un documento que recogía las distintas participaciones, siendo de particular interés para esta tesis el aporte del sociólogo José Joaquín Brunner, quien cuestiona con visión escéptica la labor de la Avanzada:

La escena de avanzada no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a un público “orgánico”, minoritario y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la escena de avanzada. Extremando las cosas podría decirse que la escena de avanzada es exclusivamente un circuito de producción.¹⁴¹

Cabría pensar, como dice Brunner, que su propia lógica de rupturas y desplazamientos la aislaría en un hermetismo de códigos de lenguaje.

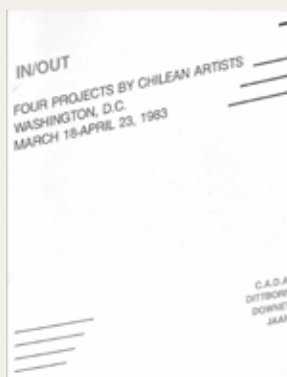
Como dijimos, Rodrigo Cánovas también denunciaba la retórica del margen de la Avanzada como responsable de una noción fragmentada de sujeto, excluyendo otras alternativas críticas del orden. El filósofo Pablo Oyarzún, por su parte, delata el hecho de que el margen se viva como utopía, entendiéndolo por tanto en el modo de la periferia: “Contemplaba para ese margen una acepción y una economía que creo, en última instancia, *unilateral*: como *exterioridad* respecto de un centro”.¹⁴² Es cierto que la Avanzada consiguió alterar el orden de significación, como se puede entrever en la gramática de resistencia como resultado de las influencias del post-estructuralismo que subvierte

las estructuras del lenguaje al verse incapaz de quebrar las estructuras del estado, como sucedió en Francia a fines de los sesenta.¹⁴³ La reedición en 1988 de *Márgenes e Instituciones* incluirá junto al texto algunos de estos comentarios críticos del seminario.

XVI

Escasa presencia en el exterior de la “avanzada” en los ochenta

Atendiendo a las obras y testimonios vistos hasta ahora, debemos reconocer la presencia de una escena desmembrada que tenía tantos puntos de encuentro como de desencuentro. Si bien el concepto que los define facilita la comprensión general de ciertas líneas de trabajo que serán coincidentes, este concepto omite el clima de encierro existente, lo exclusivo, lo extremadamente reducido del circuito, así como las disputas y puntos divergentes entre ellos. Esta situación en gran medida impidió la formación de un verdadero frente artístico con posibilidades de injerencia en el arte internacional. La crítica era muy críptica, leída sólo por los amigos y enemigos de quien escribía. Ciertamente había discusión de ideas, pero faltaban nexos con el espectador ilustrado en general. Artistas y críticos se sentían exclusivos y únicos, y en verdad había un reducido grupo que no miraba hacia fuera, desconociendo que existían situaciones similares en el arte reciente latinoamericano, y sobre todo en el arte de post-guerra en Europa. Sin duda, esa conciencia habría facilitado su inclusión en encuentros, exposiciones, debates y publicaciones sobre arte político. En los años sesenta y setenta, América Latina se ve remecida por una nueva forma de migración, en la que muchos intelectuales y políticos son forzados por los gobiernos militares a exiliarse a países vecinos. En muchos casos, el descubrimiento de problemáticas y raíces históricas similares despertará en ellos un interés mutuo que se tradujo, por ejemplo para muchos brasileños, en una unión futura más estrecha. En este contexto, si los chilenos se han considerado “los ingleses de Latinoamérica”, y los argentinos han cultivado su imagen de “Europa en América Latina”, ha sido en gran parte porque estos países del Cono Sur buscaban distanciarse del mestizaje post-colonial, identificándose con los modelos europeos. Como ya se mencionó, la primera vez que Chile participa en una muestra internacional junto a Brasil, Argentina y Uruguay, fue en la exposición UABC, en el Museo Stederlijk Ámsterdam en 1989. Con ello, sin embargo, habían dado la espalda a los países del continente. En consecuencia, el historiador del arte Miguel Rojas Mix propone: “No podemos definir nuestra identidad sino en función de la integración y de la modernidad”.¹⁴⁴



Son escasas las salidas al exterior de las obras de los artistas de la neovanguardia en este período. Una de las primeras será *IN/OUT*, en el Washington Project for the Arts (1983), organizada por el artista Alfredo Jaar. Cabe destacar que es una convocatoria hecha desde fuera, por gestiones individuales de artistas o teóricos.



CADA Residuos Americanos (1983) Instalación ropa, textos.
Exposición IN/OUT Projects for the Arts. Washington DC

Participan cuatro proyectos: el CADA con *Residuos Americanos*, Eugenio Dittborn, y dos artistas chilenos que viven en Nueva York: Juan Downey y Alfredo Jaar. En el texto de presentación, el director del Art Center señala que el proyecto se despliega como “la primera oportunidad significativa que han tenido estos artistas para llegar al público norteamericano, con la excepción de Juan Downey”.¹⁴⁵ En este catálogo, Juan Downey escribe su propio texto, abordando en condensadas notas cuestiones referentes a dos de sus grandes proyectos. El envío del CADA *Residuos Americanos* se conformaba por un cajón de ropa de segunda mano, proveniente de Estados Unidos, el cual simbólicamente es “devuelto” a su país de origen. El CADA escribe también su propio texto. Esta será una de las escasas oportunidades que el

artista Alfredo Jaar expone vinculado a la Escena de Avanzada. Adriana Valdés escribe en el catálogo sobre las obras presentadas de Alfredo Jaar y Gonzalo Muñoz lo hará sobre la obra de Eugenio Dittborn, donde hace mención a la “nueva visualidad” en Chile como un movimiento de reformulación de la imagen.

Dos años antes, en 1981, algunas obras de la Escena de Avanzada aparecerán en la revista italiana *Domus*, N° 616, abril 1981, junto con un texto de Nelly Richard titulado “Del Cile sul Cile”, donde Alessandro Mendini reconoce y destaca el papel fundamental de Richard: “Más allá de las escalas de valores dictadas por las geografías de poder, yo encuentro ejemplar y original la épica cultural que emerge de tu trabajo”.¹⁴⁶ Richard insiste en la noción de “envío” en relación a la necesidad de hablar *desde* Chile, sobre las obras chilenas, criticando la costumbre de referirse a “lo nuestro” desde los “centros de poder” europeos y norteamericanos. No obstante, no logró relacionar las obras chilenas con su propio contexto latinoamericano, con el que compartía muchas cosas; esta falta fue, quizás, la responsable de que no tuviera la recepción esperada en la Bienal de París. Con la tribuna ofrecida por Mendini, Nelly Richard hará comparecer con escritos y obras a Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Carlos Altamirano, que son publicados en la revista italiana.

Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz son invitados a la 5ª Bienal de Arte de Sídney (abril a junio 1984), con el título *Private Symbol: Social Metaphor*. A modo de despedida de las obras, son expuestas en galería Sur en 1983, y Richard prepara un texto que se publicará en el catálogo *Arte y Textos*, con el nombre de *Envío a la 5ª*

*Bienal de Sídney: Gonzalo Díaz/Eugenio Dittborn/Nelly Richard/Justo Pastor Mellado/Adriana Valdés/Gonzalo Muñoz.*¹⁴⁷ Richard resalta las condiciones de producción desde espacios periféricos llevadas a ser expuestas en espacios internacionales. Se refiere a ese “terreno de maniobras” que, en el contexto de América Latina y específicamente en Chile, la Escena de Avanzada estaría llevando adelante. Con todo, el texto de Richard no fue publicado en el catálogo de la exposición de Sídney.

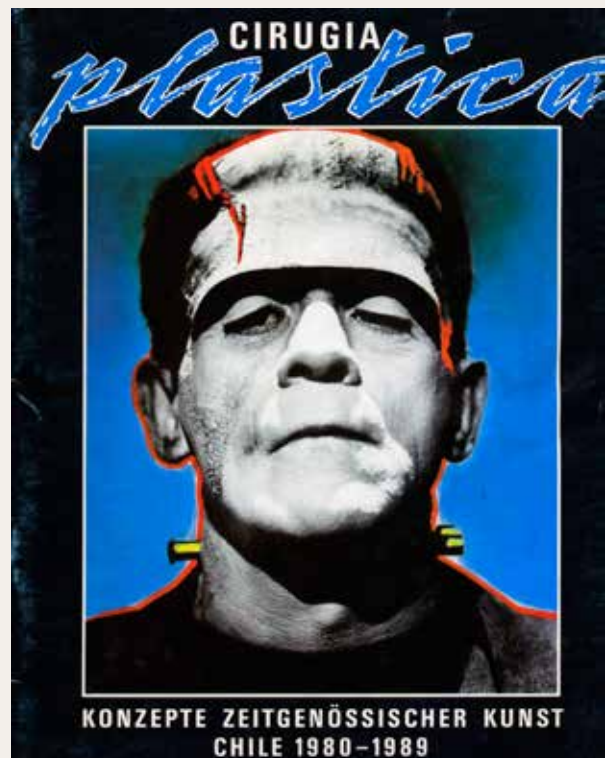


En Buenos Aires se realizará la exposición *Cuatro artistas chilenos* (1985) en el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), invitación del director y fundador del centro, Jorge Glusberg. Participan el artista Gonzalo Díaz para quien J.P. Mellado escribe “El kilómetro ciento cuatro”, para Eugenio Dittborn escribe Nelly Richard “A propósito de la pintura postal de E. Dittborn”; para el artista Alfredo Jaar (invitado directamente por Glusberg, no por Nelly Richard) escribe Adriana Valdés “Para América Latina. Espacios de reflexión”, y para el artista Carlos Leppe Nelly Richard escribe “El juego de lo citado-citante”.

La última muestra internacional donde participarán los artistas de la Escena de Avanzada y algunos artistas invitados,¹⁴⁸ sería la exposición *Cirugía Plástica* (1989), *Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*, en la *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK)*, en el *Staatlichen Kunsthalle*, Berlín. Con el peso gravitante de sus definiciones conceptuales, Nelly Richard escribirá para el catálogo de la exposición “Sobre arte y política(s): Contraoficialiad, Poder y Lenguajes”. Ahí se refiere al envío:

Obras gestadas en medio de una extrema precariedad y desarticulación, tanto a nivel de la trama sociocultural como de sus mecánicas operatorias, ya que empobrecimiento y fragmentación, clausura y desamparo, han sido las constantes que más severamente limitaron el trabajo intelectual y la labor creativa en Chile: desgastando su vitalidad, obturando sus dinámicas, erosionando sus trazados.¹⁴⁹

Richard pone énfasis a la “clausura y desamparo” en la cual los artistas de la Avanzada han desarrollado su labor creativa “desgastando su vitalidad”. Sin embargo, ese “desgaste” es difícil de entender en la



medida que la historia de estos artistas parece demostrar lo contrario: que el ser humano y en particular el artista, poeta o músico, desarrolla su mayor talento de la adversidad. La actitud de Richard, en este sentido, parece no reconocer el vigor de estas singulares prácticas artísticas que fueron capaces, a partir de sus postulados deconstructivistas, desbordar sus propios límites gracias a una reflexiva crítica. Más que signo de desgaste, es la historia de un movimiento expansivo, que crea desde la precariedad, exponiendo en lugares alternativos, independizándose del consumo de arte reglamentado por las galerías comerciales. También llama la atención que no haya una reflexión, en un texto sobre arte y política, sobre el hecho de estar exponiendo en Berlín, y sobre la situación política y artística en la capital alemana.

Richard no escatima en comparar *Cirugía Plástica* con el antecedente de la exposición *Chile vive* (Madrid, 1987). Dice:

Primera muestra institucional destinada a recrear -a escala internacional- el paisaje artístico del período de la dictadura, consistente en lo siguiente: en haber favorecido la representación de algunos artistas de la ‘avanzada’ eligiendo contrastarla con una neopintura crítica del expresionismo-primitivismo de Bororo y Benmayor (ausentes de esta muestra en circunstancias en que habían sido particularmente realzados en Madrid), y en haber dejado fuera de participación a la pintura contestataria (Antúnez, Balmes, Barrios, Bru etc.) que simboliza la expresividad dominante de la izquierda político-cultural chilena en actual representación de poder.¹⁵⁰

Se refiere al arte militante anterior al golpe que luego del exilio vuelve a recuperar su lugar, desde la política partidista de izquierda, con “la expresividad pictórica del sentimentalismo autobiográfico o del trascendentalismo histórico”.¹⁵¹ Por último, agrega:

Las directrices trazadas por la voluntad de programa y obediencia que fuerza este consenso ideológico en torno a significados totalizadores (pueblo, historia, nación, sociedad, dictadura), van precisamente destinadas a reforzar la dogmática de la izquierda institucional que gobiernan los frentes y alianzas partidarias del proceso de redemocratización nacional. Todas las manifestaciones planeadas por dichos frentes y alianzas de recuperación democrática (como el caso -paradigmático- de “Chile crea” -1988) recurren al poder condensador de los símbolos antidictatoriales para consolidar la emblematicidad de figuras (referentes, personas, instituciones, etc.) encargadas de solventar el llamado político desde sus historiales militantes o bien de decorarlo con la fuerza ilustrativa de motivos archifijos por el “sentido común” de públicos solidarios.¹⁵²

Justo Pastor Mellado afirmará en el catálogo que “la importancia de una muestra como ésta, para nosotros, es su efecto de retorno”.¹⁵³ Como ha dicho en otro momento: se viaja para tener que volver y para ser entonces reconocido. Se refiere a esa vieja idea, que se aplica con especial fuerza al carácter insular de Chile, que se manifestó en la dictadura, pero que se aplica en general a todo el arte local: nadie es profeta en su tierra. Y en este caso lo vemos comprobado una vez más: si bien

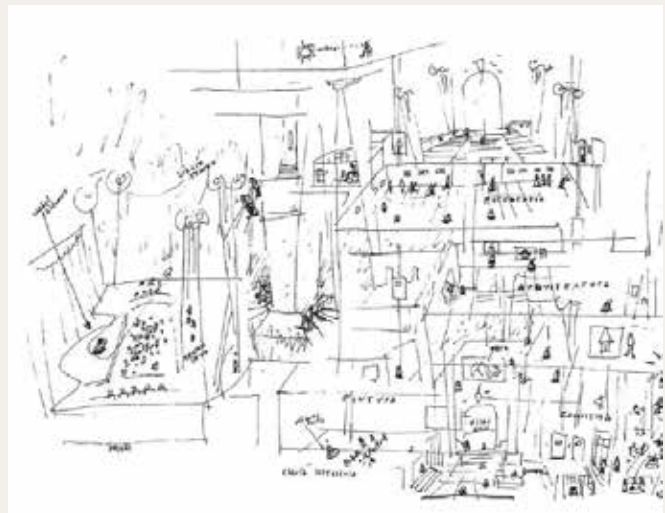
las obras eran de gran potencia, el reconocimiento de su valor, el análisis profundo de su producción, y la construcción de nuevos relatos a partir de ellas, es algo que vendrá sólo con la transición de la democracia.

XVII

Chile Vive: muestra de coherencia lineal
inexistente

Es necesario hacer mención aparte de la muestra *Chile vive*, realizada en Madrid en 1987, a cargo del comisario español Rafael Blázquez Godoy. La muestra se organizaba a partir de dos conceptos: arte y cultura. La exposición incluyó fotografía, arquitectura, pintura, escultura, literatura, medios de comunicación, derechos humanos, video, teatro y música. Un heterogéneo y ambicioso proyecto de representar la cultura chilena de 1973 a 1987. El historiador Francisco Godoy lo define como una “megaexposición que incluye diferentes manifestaciones artísticas para dar cuenta de la vitalidad cultural de Chile en dictadura”.¹⁵⁴ En el catálogo, el sociólogo José Joaquín Brunner comenta que “la expansión de los espacios de simbolización regidos por el principio de rechazo o de oposición al régimen militar ha terminado por reintroducir, incluso en el campo cultural controlado por el régimen, modalidades de competencia y de conflicto típicamente orientados hacia el restablecimiento de una racionalidad democrática”.¹⁵⁵ Sin duda, por ese año ya hay signos de apertura en la prensa y en la música, en el análisis histórico y en el crítica social, en el cine y en la universidad, y esta exposición parece reflejar esa apertura y esa diversidad.

El texto sobre la exposición parte de una discusión conceptual sobre el problema de la exposición de arte latinoamericano en el extranjero, centrándose en las artes visuales como la alineación unitaria de un discurso político de país. Por otro lado, reflexiona sobre las inclusiones y exclusiones de artistas, y las proyecciones de *Chile vive*, particularmente al hecho de exponer en el extranjero arte producido en tiempos de dictadura militar. La exposición se realiza con un claro propósito de promover el fin de la dictadura de Pinochet, pero sin tratar la cuestión explícitamente ni dando cuenta de la inestable estructura intelectual chilena de la época.



Samy Benmayor *Boceto montaje exposicion Chile Vive* (1987) Círculo de Bellas Artes Madrid

La muestra se realiza en la totalidad del edificio del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Un catálogo unitario reúne



a todas las manifestaciones presentes acompañadas de textos críticos. La portada cita la configuración tricolor de la bandera chilena con *Chile vive* rotulado al revés, queriendo mostrar el “otro lado” del Chile que todos conocían a través de la prensa negra internacional, e intenta pensar la exposición desde algunas relaciones posibles entre arte y política en España. Respecto a esta relación desigual, Milan Ivelic plantea dos asuntos recurrentes en la historiografía del arte chileno: la unilateralidad y el aislamiento. Considera que la falta de participación del arte chileno en el escenario internacional se ve “agravado por el aislamiento del país

por la dictadura”, que Ivelic dice se traduce en “el desconocimiento de lo que somos y hacemos”.¹⁵⁶

Se trata de la primera vez, desde que existe la República de Chile, que se lleva a la “madre patria” una muestra cultural tan amplia de uno de los países hispanoamericanos. El desconocimiento es entonces de larga data. Por otra parte, no ha existido en los diversos gobiernos chilenos una política de llevar al extranjero la cultura con la convicción de tener algo interesante que mostrar. Por último, siendo un país joven sin una larga tradición cultural, se produce la continua migración de artistas chilenos a los centros de mayor desarrollo donde finalmente consiguen triunfar, siendo reconocidos en el país muchos años después.

Organizada por el gobierno español, *Chile vive* pretendía abarcar una escena artística desde todos los ámbitos, planteando una cierta coherencia del arte chileno, pero termina cruzando estrategias plásticas disímiles y fragmentadas. Esto es porque se aplicó una lectura superficial (que en el espacio madrileño funcionaba) ordenada y segmentada racionalmente, que

dejaba encubiertos todos los procesos de fractura plástica y teórica que se sucedían en Chile. Sin duda, la intención de la muestra no era mostrar “vanguardia” (aunque se incluyeran algunas de sus obras), sino dar una mirada totalizadora de la producción realizada en Chile entre 1973 y 1987. Esta mirada totalizadora puede significar, como propone Brunner, no sólo que la expresión de la vida cultural de los chilenos



Milan Ivelic, académico en el recorrido de inauguración.

se ha vuelto “más diversificada, rica y pluriforme”, sino sobre todo la aparición de una fuerza política que “empieza a presionar ahora también ‘desde arriba’, desde los varios ámbitos del campo cultural especializado, sobre el régimen político que busca controlar la cultura y organizar la sociedad conforme a unos patrones estrechamente autoritarios y protectores del status quo impuesto por el experimento militar”.¹⁵⁷



Mario Irarrázabal *La mano* (1987) escultura en hormigón que emerge de calle Alcalá, Madrid

Con todo, la exposición era un gesto de solidaridad del gobierno español que buscaba insertar de algún modo el arte chileno en la escena internacional. Para el artista Nemesio Antúnez, la escultura de Mario Irarrázabal *La Mano*, instalada en el paseo de la calle Alcalá, sería la obra-leya de la exposición, como lo indica en el catálogo.¹⁵⁸ *Chile vive* fue una validación de la historia y la crítica del arte

chileno, una validación de la confluencia de pensamientos variados y a veces opuestos, expuestos además cuidadosamente. Lamentablemente, su duración fue breve y al poco tiempo se desvaneció. Junto a ese reconocimiento, sin embargo, hay que hacer notar que al ser expuestas junto a grupos y artistas muy disímiles, las obras de la neovanguardia se vieron privadas de su contexto propio, lo que les arrebató mucho de su vitalidad y significación peculiar.

La exposición hizo visible un proceso político que había evolucionado. Muchos intelectuales y políticos exiliados se hallaban de regreso y habían recuperado su espacio; la dictadura estaba llegando a su fin y el proceso histórico se encaminaba a la transición democrática. La muestra es vista por la crítica especializada española como un gesto solidario con Chile, trayendo a la memoria la propia situación interna de España en décadas pasadas. No obstante, las menciones en la prensa madrileña fueron escasas. En cierta medida, vieron en la exposición “un gesto de quiebre diferencial (quizá no tan radical, pero significativo) con relación a lo que los españoles leían sobre el país”.¹⁵⁹ A juicio de Guillermo Machuca, “se trataba, en *Chile vive*, de mostrarlo todo, de incluir representantes de la mayoría de las tendencias artísticas del país. Sin filtro curatorial (como ocurrió en 1990 en la muestra *Museo abierto*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Nemesio Antúnez y donde los artistas –sobre todo por sus nombres– se subordinaron ejemplarmente a la celebración política de la vuelta a la democracia)”.¹⁶⁰ Muchas, además, hace notar el hecho de que los artistas de la neovanguardia, a pesar de haber estado en contra de la dictadura, no fueron perseguidos. En ese sentido los compara con el artista francés Jacques-Louis David.¹⁶¹ En el catálogo editado por Paulina Gutiérrez, producido por CENECA (Centro

de Indagación y Expresión Cultural y Artística) y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el artista de la Avanzada Gonzalo Díaz, atribulado por la decepción de participar en una muestra que no le interpela, escribe: “Cárguese todo a la cuenta corriente de mi desdicha”.¹⁶²

La exposición *Chile vive* es una muestra de la heterogeneidad del arte chileno de los ochenta. Uno de los artistas participantes que no clasifica sino momentáneamente dentro de la Escena de Avanzada es Víctor Hugo Codocedo (1954-1988). Él es invitado a la exposición en Madrid y presenta la serie *La bandera* donde se reúne el registro fotográfico de tres acciones realizadas entre 1975 y comienzos de los años 80, en lugares tan disímiles como una habitación, la playa de Loncura en la Región de Valparaíso,

y la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. Justo Pastor Mellado afirma (“En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo”, *La Nación*, 1994): “Lo que aparece reivindicado por Codocedo, en estas tres banderas, es el poder de designación del territorio del arte como reserva ética de la sociedad”.¹⁶³

En el proyecto inicial, la muestra viajaría por Madrid y Barcelona en España, para pasar luego a Francia e Italia. El libro *Chile vive: memoria activa*, no obstante, da cuenta de que la exposición sufrió un proceso de edición y pasó de forma reducida a Barcelona (no se especifica en qué lugar fue montada), donde termina prematuramente su gira. Al parecer, este afán de movilidad falló en su ejecución a falta de una propuesta bien fundamentada.



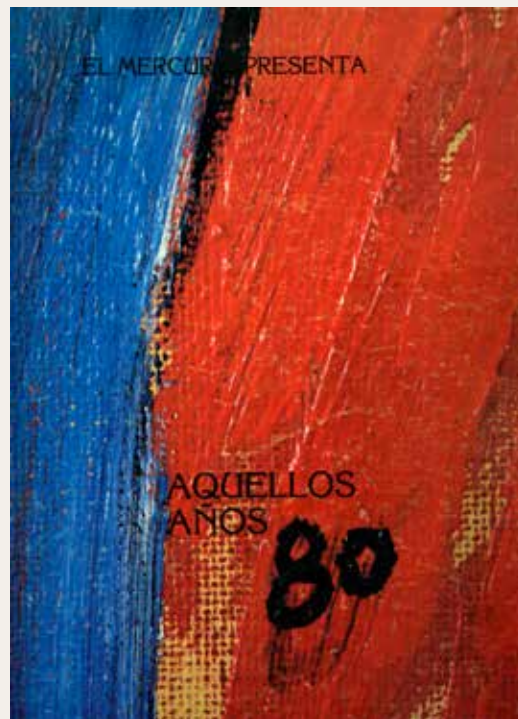
Víctor Hugo Codocedo *La Bandera 2* (1987-1988) Fotografías de 60 x 50 cm

Mientras tanto, en el escenario interno, en noviembre 1989 el Museo Nacional de Bellas Artes con el diario *El Mercurio* van a organizar la exposición *Aquellos Años 80*, a partir de una selección de artistas entrevistados durante la década en *Artes y Letras* del mismo diario, que son presentadas por el crítico Waldemar Sommer. Desde la portada, que destaca un brochazo sobre tela indicando la preeminencia de la pintura, y en su presentación, el editor de *Artes y Letras* Jaime Antúnez parte de la pregunta “¿Qué constituyeron, culturalmente, los años ochenta? [...] Modernidad y racionalismo hasta los setenta versus posmodernidad y disolución del racionalismo en los ochenta”.¹⁶⁴ Resulta anacrónico

y desconcierta dentro de lo heterogéneo de las artes visuales de los ochenta como es manifiesto en *Chile vive*, que en esta exposición interna no se haga mención alguna a la existencia de otras formas de expresión artística como las producciones de la Escena de Avanzada.

En 1990, en la transición a la democracia, Nelly Richard aparece en el seminario *Modernidad: vanguardias artísticas en América Latina* organizado por Memorial de América Latina en Sao Paulo, a cargo de Ana María de Moraes Belluzo. Se reúnen los textos de las ponencias en la primera edición de *Cuadernos de Cultura*. Richard presenta “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”. Ahí señala:

No analizaré [...] el modo en que la “avanzada” chilena supo construir su diferencia de postura frente al arte internacional que usaba de referencia: desarticulando modelos, parodiando significados, desviando pautas, resignificando formas y usos en una operación crítica de la *apropiación-reapropiación* altamente convincente en su manera de convertir a los neovanguardismos internacionales no en modelos a copiar, sino en *material de citas*: en *corpus* de referencias a trasladar y recombinar según estrategias de enunciación destinadas a interpelar su contexto. Me limitaré [...] a especificar el modo en que tendencias de este grupo practicaron la cita vanguardista en tiempos de cruce entre la utopía social y su crítica: la del discurso de la sospecha.¹⁶⁵



Richard reconoce en este seminario la existencia de otros artistas que desarrollan en los años ochenta la neofiguración y el expresionismo gestual en Chile. Concluye señalando lo siguiente:

La aventura neovanguardista de emergencia y constitución de la “avanzada” (1977-1982) conjugó –como entrelíneas– las señas terminales del desgaste de credos (fracturas ideológicas y crisis políticas; quiebra de las totalizaciones; desmovilizaciones históricas y biográficas en torno al proyecto revolucionario, etc.) que obligaron a una redefinición crítica de la operatividad social del arte en sus planeamientos contestatarios.¹⁶⁶

Este otro grupo de artistas de los ochenta aparece como el contrapunto de la Avanzada.¹⁶⁷ Según un artículo de la época, con la oposición de estos dos grupos se ponían cara a cara “dos formas de enfrentar el arte que bogaban en esos tiempos”: por un lado una obra como la de Carlos Leppe (“reflexiva, dislocada y refractaria”), y por otro una obra como la de Samy Benmayor (“simpática, flácida y con cierto desparpajo desdibujado tras la flojera”).¹⁶⁸ En este segundo grupo de los figurativos gestuales, admiradores de la “transvanguardia”

italiana y de los “nuevos salvajes” alemanes, destacan Bororo (Carlos Maturana), Samy Benmayor y más tarde el más joven Pablo Domínguez (1962-2008), quien fue alumno de Bororo, quien a su vez fue alumno libre de Nemesio Antúnez en Arte UC. Benmayor fue alumno en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile de Adolfo Couve y Gonzalo Díaz.

Algunos descalifican estos trabajos como “pintura hedonista”,¹⁶⁹ y otros denuncian su apego a las modas, que siguen a través de las revistas de arte. Lo cierto es que son gozadores trasnochados, y su intensa vida los lleva a probar algunos extremos entre alcohol y drogas.¹⁷⁰ Aunque el beneficio de estas experimentaciones para su pintura sea discutible, lo cierto es que crearon una camaradería que nos hace recordar a aquellos grupos de la bohemia de principios del siglo XX, y también a algunos grupos norteamericanos de los años setenta y ochenta. Benmayor, Jorge Tacla e Ismael Frigerio estuvieron juntos en Nueva York por estos años.¹⁷¹ Existen otros artistas independientes con obras que se mantienen dentro de la historiografía siguiendo corrientes de renovación de la pintura (Benjamín Lira, Francisco de la Puente y Cristián Abelli, por nombrar sólo algunos), pero no nos referiremos a ellos, para no perder de vista el propósito central de esta tesis.

Las diferencias entre los distintos grupos de artistas se verán acentuadas con el regreso del exilio de varios artistas en 1983: Balmes, Barrios, Antúnez, Núñez y otros. El exiliado se ha mantenido al margen de los acontecimientos internos, aunque compartían una misma postura antisistema. La Escena de Avanzada intentaba borrar con todo pasado y fundar *lo nuevo* en un proyecto contra-



Carlos Maturana (Bororo) *El Califont* (1998) óleo sobre tela



Samy Benmayor *Sin Título* (1986) óleo sobre tela

institucional y utópico, como lo asumieron las vanguardias históricas europeas. Por ello se oponen al arte que se realizaba en la etapa previa al Golpe Militar, mostrándose totalmente reticentes a la ideologización izquierdizante del arte de estos artistas que vuelven a Chile.



Juan Pablo Domínguez *Sin Título* (1995) Mural 200 x 600 Hospital del Trabajador, Cálama



Benjamin Lira *Sin Título* (1983)
acrílico y arena sobre collage de
tela 75,5 x 41 cm



Ricardo Irarrázaval *Sin Título* (1982)
27 x 19 cm



Eugenio Tellez *La quebrada del yuro* (1997) óleo sobre tela 150 x 198 cm

Por otra parte, quienes regresaban consideraban que la Avanzada había favorecido a la dictadura, y que sobrevaloraban la novedad de su propuesta. Richard es vehemente en su discurso: “Si bien la Escena de Avanzada defendió una estrategia militante contra el academicismo, no estaba interesada únicamente en atacar los símbolos de la institución artística. La ofensiva crítica de estas prácticas chilenas de los 80 [...] buscaba sacarle filo a un proyecto cultural que entraba en disputa con varios otros frentes discursivos en el interior del campo antidictatorial”.¹⁷²

Al arte de estos artistas que se mantuvieron más cercanos a la tradición de una institucionalidad cultural de izquierda, Richard lo llamó “arte militante”. Con ello apunta a que desde lo externo ellos “perpetúan la memoria de la Historia” (Richard lo pone en mayúsculas), a la que se reintegrarán como “guardián nacional del recuerdo”.¹⁷³ Se trata de un “arte de compromiso”, que se instaura en toda Latinoamérica en los años sesenta, en el que la creatividad del artista es concebida como arma del pueblo y la revolución.¹⁷⁴ Por el contrario, la Avanzada

reivindica el corte que la dictadura provocó en “los universos de sentido de la sociedad chilena”.¹⁷⁵ No habría como entender este efecto disruptivo sin tener en cuenta el contraste de estas otras prácticas artísticas dentro de la izquierda que, aunque compartían con la Avanzada una misma postura de rechazo contra la dictadura, los distanciaban lenguajes expresivos radicalmente opuestos.



A diez años del golpe, los artistas exiliados, junto a un grupo de políticos de izquierda, fundan el Partido por la

Democracia (PPD), que nace de la división del Partido Socialista. La galerista Carmen Waugh, también de regreso ese año, le pide a los artistas Bororo y Benmayor un logo para el PPD, que ellos van a idear como un arcoíris. En este nuevo ambiente se prepara *Ahora Chile* (1983), y escribe Justo Pastor Mellado: “Si en el pre-73, la plástica ilustra y decora el programa del gobierno popular, en el 83 esa misma plástica ilustra y decora el programa de paso a la democracia. Esa ha sido la manera habitual de relacionar la política y la cultura en la identidad de izquierda”.¹⁷⁶ Cuando la galerista Carmen Waugh va a inaugurar el espacio *La Casa Larga* (1985), reunirá a todos los artistas anteriores al golpe y los jóvenes mencionados que se han reconcentrado en la pintura y en el circuito de galerías como sustentador tradicional del cuadro. En su discurso de inauguración dice:

Yo creo que en la situación actual, política y económica que vive el país, hay espacios que es bueno recuperarlos y adueñarse de ellos. Es decir, a pesar de todos estos años de censura, de todo

el desastre que ha pasado en este país, la gente joven ha recuperado espacios. Y yo creo que así como hace treinta años inauguramos una galería en calle Bandera y Agustinas, hoy queremos recuperar un espacio también, como lo dijo Balmes. Estuvimos hablando de todo esto durante tantos años fuera y ahora llegamos, había que hacerlo.¹⁷⁷

En septiembre de 1983, una de las últimas manifestaciones del CADA será la inserción del signo “NO +” en el espacio público; un signo que tendrá consecuencias insospechadas. Era un proyecto colectivo que en su radicalización crítica invita “a optar por insertarse directamente en los muros de la ciudad y estampar su protesta y su clamor con un escueto y simple NO +, que algunos complementan NO + hambre,



CADA NO+ (1983) en la rivera del río Mapocho



Mujeres marchan (1983)



CADA Mujeres por la Vida (1987)

NO + dolor, NO + muerte”, dice Lotty Rosenfeld en entrevista a la revista *Hoy*, ese mismo septiembre de 1983. Los muros de la ciudad eran reconquistados como demarcación de un compromiso popular en abierto rechazo al gobierno militar. Era ese año el declive de la Avanzada, y esta acción que comenzaba así, culminaría en el plebiscito de 1988 y la transición a la democracia.¹⁷⁸

Consecuente con este trabajo del NO+, en 1987 Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit diseñaron la consigna de mujeres en la resistencia, realizando las movilizaciones femeninas *Mujeres por la vida*, que se tradujo en una masiva manifestación donde marchaban mujeres con una figura en cartón negro con los nombres de detenidos desaparecidos con la pregunta: ¿Me has olvidado? Si - No -

Con el distanciamiento de los miembros de la Avanzada, Nelly Richard en adelante buscará promover, a través de la crítica literaria feminista, los movimientos de reivindicación de género a lo largo de Latinoamérica, transformándose en una figura fundamental del feminismo latinoamericano. En Chile se va a crear la agrupación *La Morada*, de escritoras en la

poética del margen. La escritura que se promueve es aquella que muestra la preeminencia de una “palabra autoritaria” que trascienda los ámbitos de poder dictatorial para abarcar el terreno de las vanguardias.

Para algunas la Avanzada opacó cualquier otro lenguaje aunque fuera experimental. Como lo hace sentir la escritora Soledad Bianchi: “Fue un momento en que algunos privilegiaron con pasión lo que se ha llamado ‘neovanguardia’, ‘escena de avanzada’, ‘escena de escritura’ o ‘nueva escena’, etiquetas que, muchas veces, sus animadores – artistas y críticos– además de aplicarla a un discurso con determinados rasgos, llegaron a usarlas como sinónimo de calidad e innovación indiscutible, silenciando así, casi totalmente, otros lenguajes y formas de expresión menos experimentales”.¹⁷⁹

XVIII

Desplazamiento de los territorios de la visualidad y la palabra: reflexión a modo de conclusión

A la Avanzada se le ha cuestionado el que no se haya insertado en el campo cultural de la época, tanto en lo estrictamente artístico como en lo social. Sin embargo, es claro que generó un debate inédito en Chile sobre el arte y la crítica del arte. Ese debate se traducirá a partir de los ochenta en un creciente interés por el estudio de la teoría y la filosofía del arte en las nuevas generaciones. Los planteamientos de Nelly Richard, articulados en torno a la idea de un corte en la historia del arte chileno provocaron desde posturas teóricas y academicistas hasta los más encendidos y radicales escritos políticos. Para Richard no se trata de diversas posturas teóricas, sino que, como hemos mencionado, de marcar un antes y un después en el arte en chileno. Por otra parte, hemos visto que algunos autores de estas estrategias discursivas han sido denominados “de batalla”, como Justo Pastor Mellado y Pablo Oyarzún, a los que les seguirán en los noventa Willy Thayer, Sergio Rojas, Federico Galende y Guillermo Machuca. Estos autores son hoy referentes bibliográficos, manteniendo publicaciones periódicas y conservando una ligazón universitaria.

El filósofo Willy Thayer, escribe: “El Golpe, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la Dictadura”.¹⁸⁰ Y añade más adelante:

“Es el Golpe, más que las prácticas de arte (y de cualquier campo) lo que se sale de marco y destituye no sólo la institución, las rutinas, los sobreentendidos del arte; [...] es el Golpe el que cambia el arte, la política, la subjetividad”.¹⁸¹ Esta perspectiva, que parece interpelar directamente a Nelly Richard, se extiende también a la situación particular de la crítica:

La crítica exaltada desde hace mucho, es la más tenaz enemiga de la crítica, y Nelly Richard abraza el nihilismo reiterando en este contexto la posibilidad vanguardista de producir quiebres, cortes significativos, asignando lugares y jerarquías a sus vecinos, como lo hiciera antaño. [...] La posibilidad de la crítica está suspendida para cualquier actividad que se plantea en términos de superación del nihilismo, de una autonomía discursiva respecto a éste, o de la restauración de una presunta realidad más allá de su horizonte. Los escritos referidos por NR (vuelvo sobre ello) sitúan al nihilismo como a priori material de la crítica hoy. Obliterar tal condición, es hundirse en ella; más aún, en enclaves ejemplarmente nihilistas como el Chile actual.¹⁸²

Aunque Thayer se enfrenta hoy a los escritos de Richard, no le deja de reconocer su validez en el escenario particular de la dictadura. Sin duda, se trata de un escenario que no se ha vuelto a dar en las artes visuales en Chile. En este sentido, la obra de Nelly Richard, y especialmente la publicación de *Márgenes e Instituciones*, tuvo un rol fundamental, por un lado, en reconocer la unidad del grupo de Avanzada, definiendo internamente sus prácticas artísticas y por otro lado, presentándolos hacia el exterior. Bernardo Subercaseaux señala al respecto:

Sería [...] erróneo pensar que el mapa y las condiciones de constitución del discurso sobre arte en Chile, descansan únicamente en factores exógenos vinculados al autoritarismo. [...] En el caso de *Márgenes e Instituciones*, por ejemplo, muchos de sus rasgos más peculiares obedecen a las necesidades internas de productividad del propio discurso. Digamos en primer lugar que se trata de un discurso de tendencia, y que por lo tanto se propone no sólo hacer inteligible a un sector de la producción artística (la neovanguardia o avanzada) sino que también articular y poner en escena su supremacía dentro de la década.¹⁸³

La definición y la presentación de la Avanzada que le debemos a Richard están fundadas en un conocimiento de la propia situación entre los movimientos artísticos del siglo XX. Hay un conocimiento de las rupturas con la tradición que venían dándose desde segunda mitad del siglo XX: el arte conceptual, el *Pop Art* y *Fluxus*. Richard sitúa lo que pasaba en Chile en ese marco más amplio. Así también Richard se sirve del corte producido por el estructuralismo y el conjunto de reformulaciones, desplazamientos y transformaciones que trajo la teoría postestructuralista.

La conjunción entre este nuevo arte y la reelaboración teórica iniciada por Richard incluye al menos los siguientes hitos. En primer lugar, el desmontaje del sistema de representación pictórica y el cuestionamiento de la unidad del cuadro ventana, mediante técnicas, soportes y formatos que conectaron la imagen artística con la técnica serial de las comunicaciones (lo fotográfico y la noticia de prensa, la televisión). Destacan en este punto los artistas Dittborn, Dávila, Altamirano, Smythe y Díaz. En segundo lugar, nos encontramos con el enjuiciamiento al sistema institucional de validación y consagración artísticas: el museo y la historia del arte, las galerías y el mercado. Esta crítica es realizada mediante obras que buscan desestabilizar sus mecanismos de recepción y consumo dominantes, explorando situaciones de arte alternativas e independientes (la *performance*, la instalación, el video, la intervención urbana). En este sentido, nos encontramos con los trabajos del CADA, Rosenfeld, Leppe, Castillo, Adasme, Parada, Deisler y Donoso. En tercer lugar, la transgresión de los límites entre géneros se origina mediante un cruce de



Carlos Altamirano *Monumento Naturaleza Muerta* (1980) pintura y técnica mixta 230 x 110 cm



Francisco Smythe *Poema* (1991) impresión serigráfica y acrílico sobre tela 105 x 215 cm



Virginia Errázuriz *Memoria* (1980) bolsa plástica, tierra, cal. Medidas variables

los lenguajes del arte, la literatura, el cine y el video. Hay también una confrontación de las prácticas discursivas: sociología, arte y política se desafían mutuamente. Aquí contamos los trabajos de Nicanor Parra, Zurita y Eltit. La ampliación de los formatos, pasando por la instalación, hasta el arte objetual, en los avatares de la representación y su conexión política,

también merecen ser mencionados Brugnoli, Errázuriz, Catalina Parra y Víctor Hugo Codocedo.

Los artistas mencionados asumieron las rupturas formales y el reprocesamiento estético que ya venía desarrollándose hace dos décadas en la intensa vida artística y cultural de París, Nueva York y Berlín. El escenario local en los sesenta y setenta no había dado entrada a los nuevos discursos, y en los años previos a la dictadura más bien se ignoró su importancia cultural; la academia no exploraba un arte reflexivo que integrara las disciplinas teóricas con los nuevos medios, sino que se mantenía en un arte de “exterioridad social”.¹⁸⁴ En ese sentido, podemos hablar de la hegemonía del informalismo de Balmes al interior de la Universidad de Chile, y del funcionalismo y del grabado de Antúnez al interior de la Universidad Católica, todos alimentados por la conciencia de la participación del artista por pueblo y la revolución.

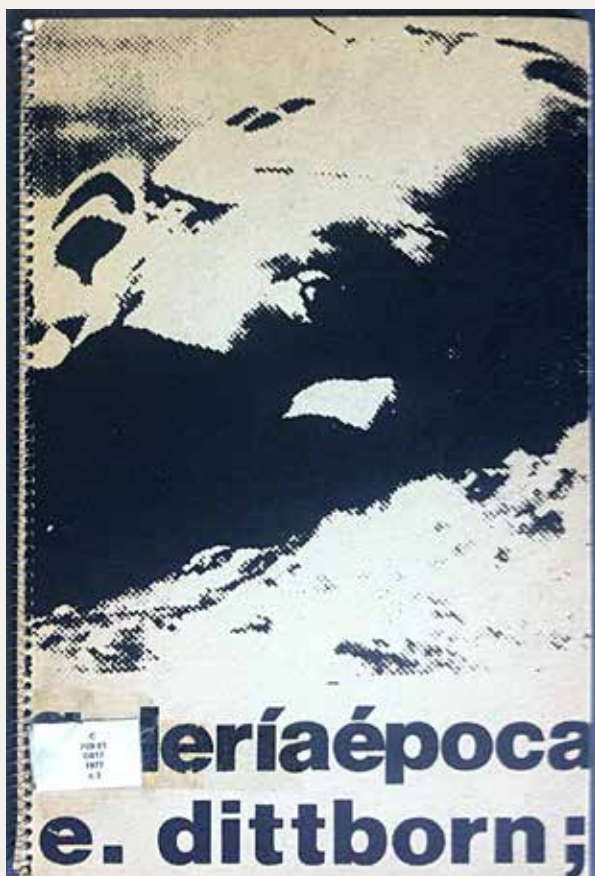
La irrupción de la dictadura no haría sino estimular a los artistas, acelerando la salida de su aislamiento cultural. En este contexto, hemos mencionado la importancia determinante de la exposición *El huevo (environment)*, en 1977, del artista alemán W. Vöstell, creador de las instalaciones, pionero del video arte, que traerán Ronald Kay y Eugenio Dittborn. A juicio de Richard, los artistas de entonces recogen de esta exposición “la inquietud de confrontar el tiempo muerto del cuadro eternizado por el Museo a la nueva temporalidad móvil de un arte-situación que reprocesa sustratos de experiencias vivas”.¹⁸⁵ Serán estas obras de los artistas de este período que sobreviven de la Avanzada con más fuerza en el tiempo.

Con todo lo señalado, el espacio discursivo de la crítica de arte es relativamente reducido y nuevo en Chile, situación que se debe sobre todo a la insuficiente formación filosófica y estética sobre la segunda mitad del siglo XX al interior de las universidades. La universidad, sin duda, funciona como “canal de modernización”, a través del cual “se inserta y socializa el bagaje analítico”.¹⁸⁶ Esto vale también para el pensamiento estructuralista y postestructuralista que animan las obras que hemos considerado. No obstante, se puede descubrir en Chile por este tiempo la falta de un adecuado hábito de lectura que capacitara a los estudiantes y profesores a enfrentar estos textos e ideas. Nos encontramos con la falta de un lector que piense. A ello se suma, después de 1973, la existencia de prejuicios políticos motivados por el radicalismo que se había vivido a inicios de los años setenta, como el brigadismo y el arte militante. Esto será agravado a su vez por los profundos quiebres institucionales antes y después del golpe militar, la censura, el desmantelamiento de las universidades y el exilio de intelectuales docentes, que provocaron al principio un natural desconcierto.

En este contexto, a quienes ejercían la crítica, reunidos en el AICA (Círculo de Críticos de Arte de Chile, desde 1955, Asociación Internacional de Críticos de Arte), les faltó una crítica reflexiva que contribuyera a la comprensión y articulación de conceptos nuevos que enriquecieran nuestro imaginario y el conocimiento de situaciones similares en otros centros artísticos. Mientras algunos reforzaron la sensibilidad y los valores preexistentes, prefiriendo permanecer en una función objetiva de información, otros se centraron en la función descriptiva sobre los medios productivos empleados, manteniéndose al margen de una crítica más profunda que probablemente no comprendían. Un escenario cultural marcado por “una insuficiencia generalizada”.¹⁸⁷ El filósofo Pablo Oyarzún lo define en relación a la ignorada historicidad de la actividad artística:

Hay carencia en Chile de una tradición crítica que atestigüe e interprete esa producción, que discuta oportunamente sus estados y transformaciones y sostenga en el tiempo la pertinente memoria de sus sentidos. [...] La falta de una tradición crítica tiene también el efecto peculiar de sugerir una ausencia de tradición artística, mejor dicho, deja en vilo la historicidad de la producción nacional del arte.¹⁸⁸

Mientras la crítica más conservadora se mantuvo en la historiografía (Milan Ivelic y Gaspar Galaz), hemos mencionado como un grupo de intelectuales, teóricos y artistas (algunos de ellos, como Eltit, Zurita, Oyarzún, formados en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile), se alejaron de los lenguajes referenciales directos y de la estética del panfleto que derivó en un arte de denuncia y protesta. Incorporan gradualmente nuevos modelos estéticos, metodologías de trabajo y desplazamientos de soportes, en este escenario peculiar y único de diálogo, se produce una profunda alteración de los lenguajes del arte y una mayor proximidad entre literatura y arte. A estos escritos se les ha llamado “textos teóricos de la coyuntura”, cuya principal novedad es justamente la conjunción del trabajo plástico y literario-crítico por parte de los mismos artistas, permitiéndoles una claridad sobre su propia situación político-social particularmente lúcida. En este punto la figura de Eugenio Dittborn es decisiva, si consideramos que *Delachilenapintura.historia* (1976) y *Final de Pista* (1977) sientan un precedente previo



Eugenio Dittborn, *Catálogo Final de Pista*, 1977. Portada

a la conformación de la escena definida posteriormente por Nelly Richard. Le sucederán Raúl Zurita con *Purgatorio* (1989) y Diamela Eltit con *Maipú* (1980). Este nuevo tipo de escritura es para Pablo Oyarzún una “ruptura epistemológica” en lo que se refiere a la crítica del arte nacional.¹⁸⁹

Mellado define en *Dos textos tácticos* (1998) las nuevas “narrativas totalizantes” de la plástica chilena. Menciona por una parte la visión de Galaz e Ivelic, que califica de “humanista”, y por otra parte la de Richard, que describe como “una empresa de posicionamiento discursivo”. Agrega que “se trata de realizar el montaje de una ficción” y “prácticas de manipulación que atentan contra el trabajo de historia *real* de obra” (la cursiva es de Mellado).

Responde a su análisis Adriana Valdés, que Mellado también transforma su discurso en “una empresa de posicionamiento discursivo” y agrega Valdés “nuestra escritura crítica ha sido, sin duda, un síntoma en Chile”, haciendo mención al curador norteamericano Dan Cameron que expresó “nunca se ha encontrado en ninguna parte del mundo, con textos tan alambicados y oscuros como los que producía hace algunos años la crítica chilena”.¹⁹⁰ La “ruptura epistemológica” a la que se refiere Oyarzún es la persistencia de un recurso en extremo analítico que ha sido llevado al exceso semántico por una falta de ataduras a géneros y disciplinas artísticas y teóricas, y por el afán de distanciarse del saber académico y de las fronteras universitarias.

Bernardo Subercaseaux, en su análisis de la crítica de arte en Chile, a propósito de *Márgenes e Instituciones*, señala: “Tenemos, [...] también, unos pocos y escasos ejemplos de crítica comprensiva, de discursos que se arriesgan en afirmaciones y lenguajes y de los que uno puede decir con propiedad que hay aventura en su configuración. Discursos que literalmente carecen de espacios preconstituidos esperándoles, por lo que en ocasiones tienen que asomar la cabeza en lugares tan inesperados como Australia y llegar a Chile a salto de canguro y con letra minúscula”.¹⁹¹

Digamos, por último, que una interesante exposición reúne estas publicaciones el 2005 en el Museo Nacional de Bellas Artes: *Gabinete de lectura* instala la visibilidad del texto y deja constancia de su concluyente presencia, al favorecer su legitimidad en relación con las obras que enuncia. Hemos hecho notar la importancia de numerosos catálogos autoeditados por los artistas, así



como la presencia de otros proyectos editoriales que, entre los años 1977 y 1984, dan a luz algunas revistas de arte cuya corta vida (no llegan en general a más de cuatro números) no se condice con la riqueza de textos críticos y crónicas sobre las obras de la neovanguardia. Entre ellas contamos a revista *Cal* (1979), *La Separata* (1982) y *Ruptura* (1982), en las que colaboran Ronald Kay, Nelly Richard, Raúl Zurita, y ocasionalmente Enrique Lihn y Adriana Valdés. En cuanto a la prensa de oposición aparecen la revista *La Bicicleta* y los semanarios *Hoy*, *APSI*, *Análisis* y *Cauce*.



Como lo dice el título de la muestra, se exhiben como un gabinete y aborda la revisión de parte de las estanterías. El curador Alberto Madrid monta la selección de obras por la relación analítica de la correspondencia entre imagen y palabra, y dilucida de manera bastante asertiva la situación de las artes visuales en los últimos 30 años en Chile, con la alteración del orden visual que hemos relatado. Adriana

Valdés se aventuró en 1979 a exponer un diagnóstico que mantiene hoy su actualidad. Su preocupación por la “lectura” y “recepción” de la entonces naciente escritura de arte, advierte a quienes en un futuro analicen los catálogos y libros escritos en Chile durante esos años, que tendrán que recurrir a una especie de “filología” contemporánea, pues sin ello posiblemente se quedarían sin dar cuenta de la totalidad del sentido de la obra. Por su parte, el historiador de la cultura Bernardo Subercaseaux destaca la renovación de los lenguajes poéticos y críticos que surgen como consecuencia del clima de exclusión y coerción sumado a la ausencia de una utopía social compartida.¹⁹²

Una exposición similar que vuelve a mostrar estos documentos se realiza el 2011 en el MAC de la Universidad de Chile: *Chile: años 70 y 80, memoria y experimentalidad*, con la curatoría de Cristián Gómez-Moya.

El período de interés de este estudio contiene un testimonio conmovedor del espíritu de sobrevivencia de algunos artistas, que a través de su capacidad reflexiva y crítica supieron desarrollar nuevas formas creativas, creando innovaciones de gran repercusión en el arte reciente. La radicalidad y la intensidad del trabajo de la Escena de Avanzada,

que se concentra en tan corto período de tiempo (1976-1983), es asimismo un testimonio de la fragmentación histórica que ha marcado al país.

La intensidad de la vida cultural que se generó en este período contrasta con un cierto aislamiento. Si bien fue muy productiva, en muchos casos se mantuvo recluida al interior de un pequeño núcleo creativo y reflexivo. Éste se retroalimentaba en intensas discusiones que, no obstante, no alcanzaban una repercusión directa en el medio cultural debido en parte a la autosuficiencia intelectual de sus debates sobre arte político y los problemas de la representación en el arte. Esta falta de inserción y comunicación se puede explicar a su vez, por la ignorancia que en materia de arte e ideas dominaba la vida cultural de la sociedad en general, y de la crítica en particular que tampoco generó encuentros, textos, que catalizaran esa inserción. Sólo existen estudios posteriores, y en esa dirección se orienta también esta tesis.

El “declive de la avanzada” se produce de manera paulatina. Este pequeño grupo, que era de por sí falto de cohesión, se desintegra con el cambio de circunstancias personales y sociales. Algunos artistas, manteniendo su postura crítica al arte y en forma paralela a la producción artística, desarrollarán, como veremos, una labor docente de importancia y del mayor interés para los jóvenes; tal es el caso de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, Eduardo Vilches y Alfredo Jaar. Otros artistas abandonarán por largo tiempo su trabajo artístico, saturados de tanto cuestionamiento retórico. Como dice hoy un escéptico Carlos Altamirano en entrevista del 2006: “Era algo muy difícil porque finalmente terminabas

haciendo un arte como de manual y de repente el manual te pasaba por encima y te aplastaba. Por eso yo me retiré. Por entonces vivía con Nelly Richard y Carlos Leppe, y desayunábamos debatiendo sobre la neovanguardia chilena”. Por su parte, Diamela Eltit agrega en esta misma entrevista: “Era claustrofóbico, porque estábamos todos muy cerca. Fue bueno haber estado ahí con toda esa gente tan talentosa, pero también fue bueno que se haya terminado”.¹⁹³

Artistas como Carlos Altamirano, Carlos Leppe y Catalina Parra siguen también sus propios cursos. Altamirano se distancia para seguir en el diseño publicitario, Catalina dejará el país hasta hoy día y Carlos Leppe desarrollará una carrera en la publicidad y la producción de telenovelas. Junto a Lotty Rosenfeld y Juan Castillo todos han tenido un trabajo original importante, pero no son artistas de un trabajo constante y, sobre todo, no se relacionaron con la docencia universitaria, por lo que no generaron influencia directa para las generaciones posteriores. A continuación nos adentraremos en algunos hitos de la historia artística posterior, centrándonos en esa labor docente y en la influencia que tuvo en los artistas más jóvenes y en la configuración de la escena artística actual.

III Capítulo

Artistas que crean espacios de influencia

Analizaremos en este capítulo la obra de algunos de los artistas más importantes del arte reciente en Chile que han generado un cambio. Es por esto que el académico Gaspar Galaz los ha llamado “la generación de recambio”.¹ Pertenecen a la neovanguardia de fines de los setenta y son docentes que ejercerán una gran influencia en las generaciones que los suceden, transformándose en verdaderos referentes para los artistas quienes expondremos más adelante. En el presente capítulo se desarrollan además algunos aspectos ya introducidos en el capítulo anterior, tratando de no incidir en falta en la información sobre ellos.

La mayoría de los artistas de la neovanguardia chilena que Nelly Richard reunió bajo la rúbrica de *Escena de Avanzada*, no emigraron del país voluntariamente con el golpe militar. Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos, Carlos Altamirano y otros, viven y realizan su obra íntegramente en Santiago. Sólo se irán del país el artista Juan Dávila (a Australia en 1974), Juan Castillo (a Suecia en 1983), y Alfredo Jarr, el que partirá con una beca a Nueva York, en 1981 (Jarr no es considerado dentro del grupo de Avanzada por Nelly Richard, tal como quedan inscritos en su libro *Márgenes e Instituciones*, a pesar de que participó en las primeras acciones de arte del colectivo CADA).

Nos detendremos a continuación en la significativa obra de dos de los artistas de la Escena de Avanzada: Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Ellos transformaron la docencia en un espacio de transmisión relevante. A pesar de hacer arte con una conciencia crítica y política, que se aleja de la pintura y de las técnicas tradicionales en favor de un trabajo conceptual, impulsaron la investigación artística sin la carga política ni el discurso social, pero sí cuestionándose y experimentando sin descanso. También es necesario mencionar a Arturo Duclos, cuya influencia fue más breve pero de todos modos considerable. Duclos sí fue integrado por Nelly Richard a la Avanzada, por su discurso plástico basado en estudios semiológicos y la teoría de la comunicación, e influenció a varios artistas jóvenes que tomó como asistentes en su taller durante los ochenta.

En la década de los ochenta, por primera vez en la historia del arte chileno la hegemonía artística será liderada por la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Esto fue propiciado por la suerte de desmantelamiento de la Universidad de Chile, que fue intervenida por los militares y que vio la sucesión de varios rectores designados. En la Universidad Católica, en cambio, confiada a la

Armada, se mantuvo un único rector. En 1986, por una gestión del artista Gonzalo Cienfuegos y el académico Gaspar Galaz, el Rector abrirá un espacio para profesores exonerados y a la Escuela de Arte UC llegarán algunos profesores de la Facultad de Bellas Artes de Universidad de Chile. Entre otros, José Balmes, Adolfo Couve, Guillermo Núñez y Eugenio Dittborn.

Esto influirá significativamente en la calidad de los artistas egresados de esta escuela de arte. Mientras se desintegraba la Escena de Avanzada, en el taller de grabado de Arte UC el artista y profesor Eduardo Vilches comenzaba la más interesante renovación del grabado y sus desplazamientos hacia lo objetual y las instalaciones. Vilches es uno de los más influyentes formadores en el arte y ha sido distinguido con premios y reconocimientos por los artistas jóvenes.² Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Eduardo Vilches se mantendrán vinculados a la docencia universitaria hasta hoy, admirados por sus pares con su capacidad de transmitir conocimientos y experiencias. Así como un artista se expresa y transmite, también puede exteriorizar un testimonio de calidad incomparable. Por esto resultan una ironía las palabras de Karl Kraus: "El necio que habla de arte tiene por arrogante al artista que también lo hace".³

Destacaremos también a dos artistas de la neovanguardia de finales de los setenta que dejaron el país, pero cuya obra ha alcanzado una significación histórica e internacional. Con una pintura mestiza, el artista Juan Dávila crítica los excesos y los mitos de una sociedad materialista en temáticas sobre la liberación del deseo y la homosexualidad. Por su parte, el artista Alfredo Jaar trabaja a partir del cine, el video y las cajas de luz en el arte político y la memoria.

En estas innovadoras formas de producción artística, una de las prácticas más radicales será el uso de la fotografía con sus procesos y traspasos desempeñando un rol determinante en la reflexión crítica en este período. Como dice Adriana Valdés a propósito de la obra de Roser Bru: "Se sabe que la fotografía es *memento mori*. [...] Testimonio de la desaparición, la va caracterizando al repasarla con los recursos de la memoria [...] La memoria se hace aquí".⁴ La fotografía y la reflexión teórica en torno a sus posibilidades y significación como matriz y copia, origina y da estructura a un desplazamiento del grabado. También será importante el video como registro y medio de reproducción mecánica.

A través de los artistas mencionados, desarrollaremos en este capítulo el trabajo artístico como la dimensión política de la memoria, no como restitución sino como la falta de un presente.

EUGENIO DITTBORN (1943)

Teoría y praxis de una dupla artística

Con el artista Eugenio Dittborn⁵ estamos frente a uno de los artistas más analíticos de las artes visuales en Chile, llevando al límite la reflexión sobre los medios y los fines del arte. Eugenio va a motivar la primera publicación chilena que inaugura una nueva escritura de arte a fines de los años setenta: *V.I.S.U.A.L: dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn*, de octubre de 1976. Son escritos suscitados a propósito de su exposición en la Galería Época en mayo del mismo año: *Delachilenapintura.historia*. Con esto se instaura una práctica de trabajo crítico co-editado entre artista y teórico, que asume el espacio de la página como un registro de creación independiente, en el que la obra de Eugenio Dittborn es pensada y comentada en el soporte editorial por los teóricos mencionados.

La estrategia de Dittborn y Kay remite a validar un soporte que tiene características de un block de apuntes de clase. *V.I.S.U.A.L.* no es un catálogo ligado a una exposición; tampoco es el soporte de dos ensayos teóricos. Carece de antecedentes en el arte chileno, y podría definirse como un nuevo género que adopta las características de un libro de artista en el cual se convocan escrituras teóricas de terceros intervenidas gráficamente y se las hace comparecer. Las escrituras que dominaban la escena artística eran las que mostraban su eficacia para poner en circulación un tipo de arte avalado por las galerías comerciales, cuando aparece un nuevo tipo de arte éste exige un nuevo tipo de escritura. Justo Pastor Mellado comenta:

En efecto, por un lado, mediante la pulsión del archivo, y por otro, a través de la plataforma del apunte de lectura, lo que ambas estrategias gráficas ponen en escena es una escritura de nuevo tipo en el arte chileno. [...] Ahora bien, ambas estrategias de producción epi-operal avanzan tecnológicamente hacia la producción del libro, dejando atrás la alianza tecnológica entre serigrafía y/o fotocopia (para las cubiertas) y mimeógrafo eléctrico (para la impresión del texto). [...] La nueva escritura reclamaba un soporte que hasta ese entonces no había tenido lugar en la escena chilena, justamente porque in/documentada.⁶



Eugenio Dittborn, Portada catálogo *V.I.S.U.A.L.* galería Época (1976)

La producción artística y la producción teórica se manifiesta en los procesos de edición como instancias de producción crítica en la cual Kay y Dittborn se dejan influir mutuamente y materializan estas influencias en la confección de cada una de las páginas junto al diseño de la artista Catalina Parra. El intercambio teórico que se produce en largas sesiones en el taller de Eugenio Dittborn y en las dependencias del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, donde Kay trabaja y se imprimen los ejemplares en una *Offset Multilith 1250*

para reproducir exámenes y textos. La publicación incorpora dos textos motivados por la obra de Dittborn: “Delachilenapintura, historia, recorrido”, de Nelly Richard, y “Delachilenapintura, historia, proyecciones en dif. esc.”, de Ronald Kay. La obra es financiada por la Galería Época con un tiraje de 500 ejemplares, 30 de los cuales estaban firmados y numerados, de 46 páginas, impreso en papel satinado con tapas de cartón madera y anillado de plástico blanco.

Suma de antecedentes internos y externos

En la obra de Eugenio Dittborn la visualidad del texto es, más que una escritura para un nuevo tipo de arte, un objeto artístico en sí mismo. Sus antecedentes en la escena local se encuentran en el *Quebrantahuesos*, en *Manuscritos*, y en las *Cajas Poéticas* de Juan Luis Martínez. En relación con las tendencias del arte contemporáneo, Eugenio Dittborn acusa los influjos de los escritos de Joseph Kosuth, quien estuvo en Chile en 1971, y cuya influencia se hacía notar por la sentencia que resonaba en este grupo de artistas: “Por una real ocupación de los espacios habituales de trabajo”.⁷ Su periplo por el extranjero se inicia con su partida en 1965 con una beca a España. Al pasar por Buenos Aires se encuentra con una exposición de Lichtenstein que va a producir gran impacto para quien venía de la formación en el informalismo en la Escuela de Bellas Artes. Por esto, al llegar a Madrid y conocer la Academia San Fernando, no se queda y opta por estudiar fotomecánica y trabajar en una agencia donde imprime serigrafías para *Canada Dry*. De sus estudios en Alemania traería la ascendencia del Pop más político de Vöstell y el Neo-Dadá de Beuys. De su estadía en París la reflexión teórico conceptual y analítica. Justo Pastor cuenta que al regresar el 71, Dittborn no tiene espacio en la Universidad (de Chile) y entonces entra a trabajar en relaciones industriales con (el artista y compañero suyo) Pancho Aristía, en CODELCO (Corporación del Cobre). Entrará luego al Departamento de Relaciones Industriales de la División de la mina El Teniente, donde imprime los textos internos. Fue cercano a la Operación Saltamonte: “No te podría afirmar que fue un Saltamontes, pero es el tipo de historia que se ajustaría a su trabajo y a la que él fue cercano”.⁸ Fue también ilustrador jocoso de cuadernillos para la ilustración política del MAPU,⁹ donde inventa un monito que se llama *Epito*, un huevo con patitas (inspirado en el corazón con patitas de Parra, Mr. Nobody). Sus exposiciones *Bruegel contra Goya*, y *Dittborn, 20 acontecimientos para Goya, Pintor*, vienen inmediatamente después de *Epito*. Todos estos diversos trabajos los hace por estar de alguna manera marginado del gobierno de la Unidad Popular.¹⁰

Es la suma de estas experiencias la que a originar una obra innovadora y radical. *Epito* nos recuerda a Parra y su corazón con patitas. En efecto, Eugenio Dittborn comparte mucho con Nicanor Parra, y ambos comparten un agudo sentido del humor, una gran cultura y una inteligencia fina.

A un año del golpe, sus primeras exposiciones provocan, desconciertan y entusiasman por su humor y perspicacia: *Brueghel contra Goya* y *Dittborn, 20 acontecimientos para Goya, Pintor*. Eugenio confirma:

Yo trabajo el tema de lo gráfico entre el 74 y 76 y la verdad es que no tengo ahí ningún compañero de ruta, ni referencia, ni grupos. Es una cosa que surge del aislamiento. En 1974 vengo de la política

y empiezo a hacer arte de nuevo. Y eso que hago surge de una especie de descampado. Trabajo ahí con referencias completamente distintas unas de otras; [...] una multiplicidad enorme de cosas que logro juntar y aunar.¹¹



Eugenio Dittborn, *20 acontecimientos para Goya, Pintor* (1974)

Se trata de pinturas y dibujos “pop” muy latinoamericanos, con personajes mestizos, sonrisas con dientes faltantes (símbolo de la pobreza), sumado a la cultura hollywoodense del cine y la telenovela mexicana. A partir de ese momento lo definirá su efectividad en el uso de los medios mecánicos de representación gráfica, distanciándose de toda manualidad académica en sus próximos trabajos. Para *20 acontecimientos para Goya, Pintor*, incluye en el catálogo la siguiente frase: “Y si cree que porque tiene boca puede decir lo que usted quiera, le diré que no tiene ojos, ni oídos, ni tacto, ni olfato, ni gusto sino para la vacuidad del *Half-Hair*”.¹²

Se trata de una intensa búsqueda de nuevos espacios de expresión y de contacto o roce del arte con la sociedad y la política, buscando burlar los mecanismos de censura, lo cual muchas veces implicó el establecimiento e utilización de un lenguaje hermético y conceptual.

A partir de este momento, el artista se independiza de todo referente y tendrá que buscar como mantener el nivel de producción que le demanda su trabajo artístico contando con libertad de financiamiento. Con el precedente de haber expuesto en el Museo de Bellas Artes, se presenta en el Instituto Cultural de la Municipalidad de Las Condes, y desde 1974 a 1988 será profesor del taller de pintura para señoras –como él mismo dice–. Más adelante les tomará fotos a sus

alumnas pintando (y esto es importante para él) haciéndoles un reconocimiento en su texto “La Tortilla corredora... 2. Debe sus dibujos a sus modelos”, para sus dibujos *Delachilenapintura.historia*. Cuando es despedido por el nuevo director del Instituto Cultural de Las Condes, Francisco Javier Court, es invitado por el académico Gaspar Galaz como profesor en la Escuela de Arte UC, donde su taller apasionará a los alumnos.

Un taller de reflexión con miradas transversales

Viejos temas se renuevan con nuevos medios: tal es uno de los desafíos permanentes del arte que Eugenio Dittborn emprende con persistente y metódica exploración en su taller “Hacer Universidad dentro de la Universidad”, en la Escuela de Arte UC. En el contexto de una reflexión actual, el filósofo judío-alemán Walter Benjamin sostuvo –hace más de medio siglo– que dos eran los tópicos donde podía percibirse a cabalidad, luego de la irrupción de la técnica fotográfica, la atrofia del “aura”: en el paisaje y en el rostro humano. Con la evolución de las técnicas de reproducción de la imagen (la fotografía entre otras), el arte ha debido adaptarse y actualizarse modificando su esencia.

No es que sea “el fin del arte”, como sentencia Arthur Danto, sino que ha habido una evolución. Prueba de ello es la producción visual de la neo-figuración de post-guerra, en retratistas como Man Ray, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe o Atget Stieglitz, en cuya obra viejos temas se renuevan con nuevos medios. Tal es el desafío permanente. Lo que ha muerto es un tipo de arte de representación, porque el arte es parte inherente de la vida de todo ser humano y de sus cambios.

Con una reflexión y una crítica del modelo académico, Dittborn propone miradas transversales. Propone cruces interdisciplinarios destinados a ampliar la configuración del saber muchas veces rígido, aunque desborde el saber universitario, para abrirse a la práctica del discurso de obra. Lo que transmite Dittborn está en su propia reflexión y práctica artística que se forma del cuestionamiento y resistencia a disciplinas caducas expresadas en una mirada conceptual que viene de distintos campos de disciplinas del saber: la sociología y antropología, el psicoanálisis, la semiología y la filosofía. Según definió M. Foucault, “una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos”.¹³ A Eugenio Dittborn le apasiona enseñar y desde los años noventa tiene alumnos en su propio taller “Unavezalmes” Desde 1997 realiza el “Taller de Operaciones Visuales”, dentro del Magíster en Artes Visuales que dicta la Facultad de Artes en la Universidad de Chile.

El siguiente análisis de la obra de Dittborn se limitará a los trabajos más relevantes del artista, guiándonos por algunos hitos: *Delachilenapintura.historia*, *Final de pista*, su invención de las *Pinturas Aeropostales*, y su acción de arte en el desierto *Cambio de Aceite*. También consideraremos algunas de sus imágenes recurrentes: *El Náufrago*, *El ahorcado*, *El fardo funerario*, *el cadáver*, y la larga serie de *Historia del rostro*, que reúne retratos de indígenas, delincuentes, dibujos infantiles y *La lección de pintura*. Algo menos conocido, pero notable obra en proceso, son sus *VideoArte*.

1976: *Delachilenapintura.historia*

Eugenio Dittborn hará un desplazamiento radical con su exposición de dibujos *Delachilenapintura.historia* (1976), en galería Época. Se trata, como ha señalado un crítico, de dibujos de una "obsesión absoluta por la perfección absoluta [...]. Y la línea, la perfección de la línea hecha con el tiralíneas, el compás y el rápidograf".¹⁴ La exposición produjo un gran impacto. Con un catálogo autónomo enteramente realizado a mano por él, Dittborn va a inaugurar una modalidad artística que será clave para la escena chilena y que precipita varios acontecimientos. En primer lugar, la relación con el filósofo y artista pop Ronald Kay, producto de la cual se dará forma a una nueva escritura de arte que delimitará el espacio artístico en el grupo cercano durante los años siguientes, debatiendo alrededor de la relación entre arte y teoría.

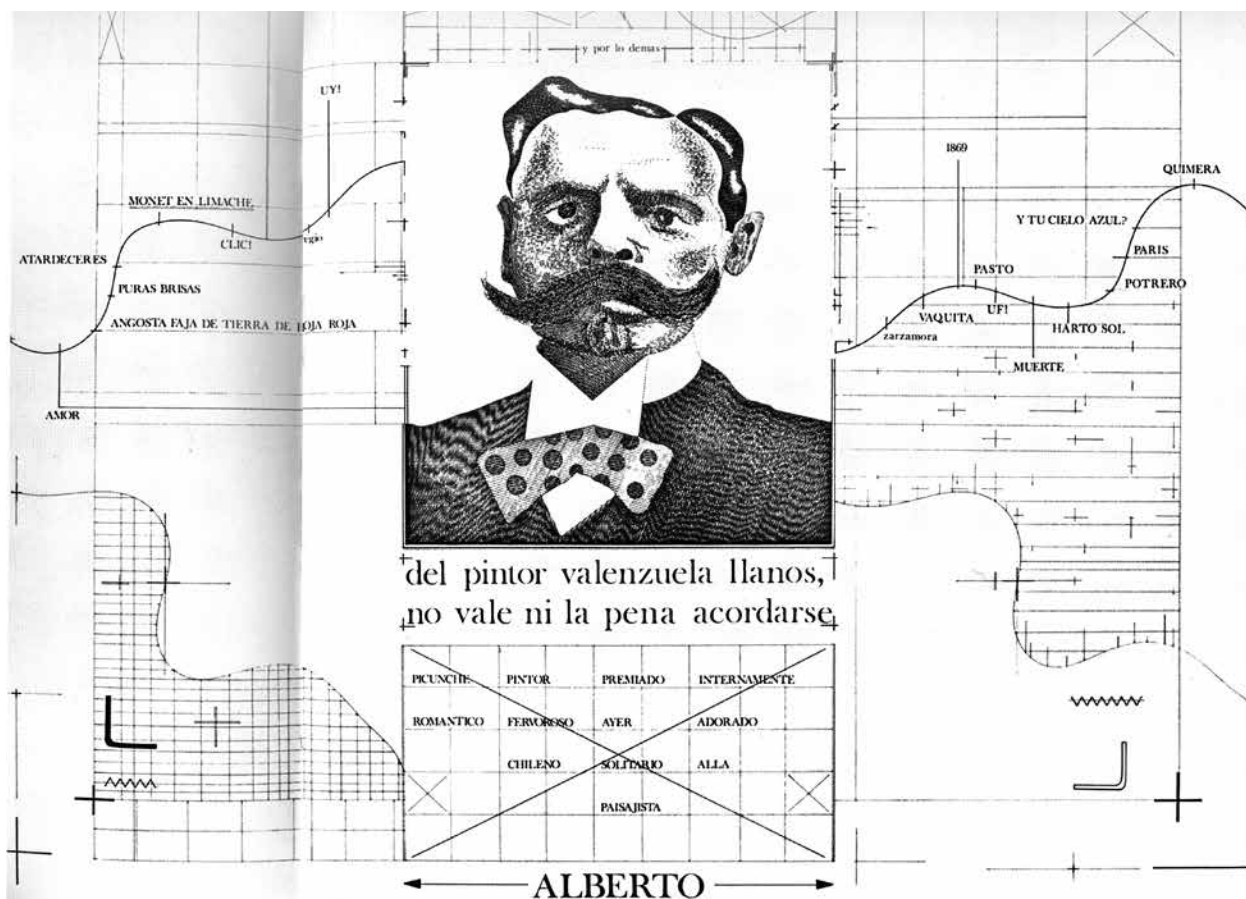
Motivado por la circulación y discusión de lecturas y por la toma de posición en la trama cultural, en Eugenio Dittborn se precipita la necesidad de generar un nuevo pensamiento sobre las artes visuales. Para el artista, hay una preeminencia del lenguaje, de manera que la obra es un medio de comunicación en el cual lo material de la obra (significante) y su temática (significado) existen junto a una serie de estructuras básicas no aparentes que ayudan a su interpretación desde distintos campos como la lingüística, la historia o la psicología.

Los dibujos y la obra gráfica que compone esta exposición hacen desaparecer el color y la manualidad del artista académico, sorprendiendo con un cierto desasosiego en un trabajo de infinitos detalles e impecable factura. En este proceso de transferencia monocromática está latente el luto de lo ya ido: la aflicción por la muerte de su padre y por la desaparición de su psicoanalista en los días del golpe militar. Su exposición es definida como "un desafiliarse, un desmadrarse".¹⁵ El efecto era desafiante, cómico y desgarrador.

En concreto, se trata de nueve dibujos realizados con estricto rigor formal, en tinta china, lo cuales problematizan la historia de la pintura desde el discurso de los procedimientos. Mediante el dibujo técnico construye una serie de rostros que identifican y parodian a pintores de la tradición de la pintura chilena. Combina sus poses y gestos con imágenes en yuxtaposición de fotos de revistas, diarios, fotografías y caricaturas, extraídos de la observación de situaciones, desde espectáculos deportivos hasta concursos de baile. Transgrede la práctica del dibujo a mano alzada proponiendo métodos constructivos que se desentienden del modelo del arte reducido a la academia. Sobre esa crítica propone imaginarios de interés social en una dimensión más real inspirada en la cultura de masas.



Eugenio Dittborn, *Pugilista Chumingo Osorio, Presente* (de la serie *Delachilenapintura.historia*) 1975, tinta china sobre papel couché, 77 x 88 cm



Eugenio Dittborn, *Monet en Limache*, (de la serie *Delachilenapintura.historia*) (1976) Tinta china sobre papel couché 77 x 84,5 cm

Delachilenapintura.historia es un armado de composiciones gráficas teatralizadas. Al intervenir estas obras con gran ironía (algunas catalogadas hitos para la historia del arte chileno), al modificar el contexto original y acentuar su carácter dramático, hace una drástica ruptura con la tradición pictórica. "Son un armado de prótesis, de indicaciones gráficas, de incongruencias".¹⁶ Mellado considera esta obra, junto con *Manuscritos*, "monumentos gráficos de la época y es una pena que aún no se ha realizado un estudio serio acerca de la relación entre este material y el catálogo de la exposición *Delachilenapintura.historia*. Este ya es un objeto en sí mismo".¹⁷ A la vista de lo expuesto, parece justificado añadir que un estudio serio de esta obra debiera considerar también la escritura y visualidad del *Quebrantahuesos*, como también los *Artefactos* de Nicanor Parra, y las *Cajas poéticas* de Juan Luis Martínez.

Sin embargo, hay un alcance mayor en la arrebatadora profusión de imágenes de Eugenio Dittborn en *Delachilenapintura.historia*. Con una estructura distinta a una redacción "correcta" que facilitaría su lectura, da cuenta de los nuevos medios y estrategias discursivas por los que la escena artística transitará a partir de ese momento en los difíciles años de la dictadura. En tan inteligente producción artística, con tan sobrios recursos, Dittborn desplegará el sentido crítico con el máximo rigor expresivo.

El catálogo-objeto junto a los comentarios gráficos y una breve presentación incluye el texto de Eugenio Dittborn titulado "La tortilla corredora aaaah, catorce tumbos" (1976). Se trata de

un trabajo a la manera del artista pop alemán Wolf Vostell, que el año 1969 se desmarca del formato del folleto y, desde el punto de vista gráfico y material, incorpora un soporte en papel de mayor gramaje y calidad. Pero sobretodo utiliza el recurso fotográfico en la portada que pone en escena lo que Dittborn en su exposición se ha preocupado metódicamente en dismantelar: la pose como impostura de la representación. En la fotografía en portada aparece el actor Jaime Vadell mirando de frente a la cámara junto a un atril, con una paleta y pinceles en las manos vestido de abrigo y sombrero como un caballero que pinta.

Junto a la foto, del catálogo este texto:

"...desamparados perdedores aún en estado de padecimiento... pintores chilenos que no son pintores sino chilenos traspapelados para quienes no hay memoria..."

Dittborn utiliza el catálogo como un espacio más de trabajo, transformándolo en una pieza gráfico-textual de valor artístico. "La tortilla corredora" será el primer texto de artista publicado por Eugenio, y a partir de entonces su práctica de escritura siempre irá aparejada al trabajo plástico. Tanto en contenido como en estilo esta obra fundamental marca una orientación definitiva de su obra por venir. Se trata de un texto abierto al que va agregando nuevos textos como una obra en proceso.¹⁸

Obras como éstas convocan algunas escrituras críticas, las cuales, no obstante, al enfrentarse con estos textos y dibujos que no son mediados por la lógica ni por un determinado ejercicio crítico, se mantienen como textos independientes, que se quedan en la materialidad y el procedimiento, en un análisis formal y superficial. En cierto sentido, la muestra fue una irrupción y una rotura en la historia de la pintura chilena. Sin duda, Dittborn realiza un gesto que otros artistas repetirán a su modo años después. Al escritor y crítico Enrique Lihn le interesa mucho su trabajo visual y escribirá varias veces sobre la obra de Dittborn, aunque le parecerá mal su condena a la pintura y a la manualidad del artista. Acusando este hecho, dirá cómicamente: "Dittborn a partir de 1974 ha reemplazando la manualidad propia del artista en el dibujo y pasa a utilizar una 'mano ortopédica'".¹⁹

Estos desplazamientos de prácticas, soportes y disciplinas, son realmente un corte antihistórico de la pintura en Chile. Esta neovanguardia de Dittborn dismantela mitos y flaquezas de nuestra historia de la pintura, sin hechos heroicos ni grandes hitos. Se acerca con ello a la genialidad del cruce entre escritura y visualidad que se dio en la vanguardia de la poesía chilena, como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis.



Eugenio Dittborn, detalle De la serie *Delachilenapintura.historia* (1976)

Dittborn, además, es un gran editor que logra unir las Bellas Artes con la cultura de masas. Tendrá como fuente de sus trabajos el traspaso de diversos materiales encontrados, dibujos publicitarios, láminas didácticas, fotos de revistas dejadas al paso del tiempo, refotografiadas y luego impresas ampliadas. Al quedar al descubierto la trama fotográfica se convierte sí misma en imagen. Esta búsqueda material lo llevará a replantearse los medios artísticos, a abandonar el dibujo académico y a rechazar en forma rotunda la pintura, sobre todo como transacción de mercado.

1977: *Final de Pista*

Un año después plantea un nuevo gesto radical, que será una de las obras de mayor significación en la trayectoria del artista y que retomará en varias oportunidades. Su exposición *Final de Pista* en la misma galería, (diciembre 1977 - enero 1978), y el desplazamiento metafórico en conexión con la cita a la representación de la *Pietá* y su relación a la caída de un ícono de



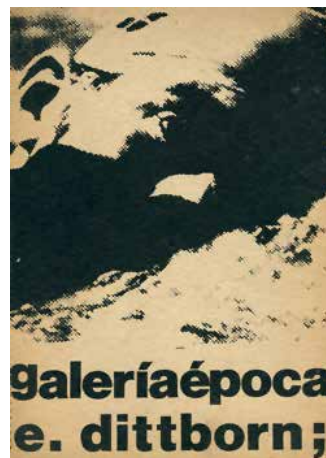
Eugenio Dittborn, *A fondo perdido* (serie *Final de Pista*) (1977) acrílico sobre linoca 165 x 165 cm

las comunicaciones: la imagen televisada del boxeador cubano Benny Kid Parret cuando cae inconsciente en la lona del *Madison Square Garden* en Nueva York. El recurso a la *Pietá* habla de un delicado uso de la cita-texto-imagen del correlato religioso sutilmente velado para reforzar la imagen contemporánea.²⁰ Junto a las imágenes fotográficas incluye frases, proverbios, adivinanzas, dichos populares sacados de contexto que adquieren nuevos significados.

En *Final de Pista*, la referencia al contenido religioso tiene una connotación simbólica que busca reubicar ese contenido en ciertos aspectos de la vida contemporánea (Dittborn es de formación católica). Parodiando este hecho con el sentido de la caída, el artista trabaja sobre la situación social y política en que se encontraba así como su propio duelo privado. La exposición consiste en 11 obras que corresponden a pinturas y 13 obras a gráfica. El trabajo se fundamenta en una extensa observación de fotografías de cuerpos humanos estereotipados, condenados al anonimato en el encuadre de la imagen y del tiempo. Los procedimientos técnicos empalidecen y calcinan la fotografía y esto es clave para la reflexión propuesta por Eugenio Dittborn. En un análisis reciente Luis Valencia señala: "Dittborn universaliza y exalta la precariedad de la caída quitándole el correlato religioso directo para dejarlo en el ámbito del consumo cultural y de las interfaces que éste provoca".²¹ Eugenio Dittborn extrae el carácter sacro de la imagen, y en la caída del héroe en la pantalla del televisor ve la despiadada cercanía del hombre vulnerablemente expuesto, sin dignidad, desenmascarado como una mera imagen de entretenimiento.

El catálogo de *Final de Pista* se inicia con una cita del Evangelio de San Lucas, acerca de Cristo en el sepulcro, que nos hace recordar la pintura homónima de Caravaggio, donde el cuerpo inerte será envuelto según el rito y depositado en el sepulcro, a diferencia de la *Pietá* de Miguel Ángel, en la que el cuerpo descansa en los brazos de su madre. En una primera mirada vemos las expresiones de los rostros y cuerpos en diversas poses, imágenes de individuos en cuyos rostros se encuentran profunda y amargamente presente la ausencia de identidad. El artista suele invertir la fotografía y pintar el negativo, rasgos claros sobre negro cuando trata la pintura en monocromo.

La relación que hace el artista con la caída, utilizando el desplome del héroe contemporáneo con la *Pietá* o deposición de Cristo, es un tema recurrente del arte chileno de este período, tal como lo fue en el arte europeo del siglo XX ante el horror de dos guerras mundiales. Algunos artistas más sensibles se cuestionan sobre lo humano y la identidad, el misterio de lo trascendente y lo divino, utilizando la cita a esta imagen ícono y matriz de la cultura cristiana. Lo afirma Mellado: "Se trata de un universo totalmente bíblico, que toda esa época tan materialista tiene como materialista sólo el procedimiento de trabajo. Porque las unidades simbólicas del discurso siguen siendo católicas. Son estructuralmente católicas. Y me parece genial, puesto que no podía ser de otra manera. [...] Toda la plástica de los ochenta está atravesada por el síntoma de la caída".²²





Eugenio Dittborn, *Pietà (no cor)* pintura aerpostal N°33 (1985) técnica mixta, lana, sobre papel craf y foto serigrafía 210 x 154 cm

Para Miguel Valderrama, la *Pietà* es, por un lado, referencia al *amor matris*, el amor de madre “como lo único cierto en la vida”, pero también un estar “sobre el umbral de la muerte. [...] Escena de un duelo, de un cuerpo velado, de un cuerpo que espera inerte los ritos funerarios para el descanso eterno”.²³

A partir de 1977 Dittborn repetirá varias veces esta referencia visual en la que hay una intensa sensación emocional, la inconsolable tristeza que asedia en la representación del cuerpo en la muerte de Cristo. Por eso la *Pietà* tiene en la obra Dittborn “un papel principal, ya sea como caída, laceración, vergüenza o lágrima”, expresa Valderrama.²⁴ La cita de la *Pietà* está en varios trabajos posteriores del artista, siendo la más difundida la de *Final de Pista*.

Eugenio encontró en las imágenes de nadadores y atletas, fotografiados en revistas de deportes, captados en el momento de su máximo esfuerzo y a punto

de colapsar llegando a la meta extenuados, una metáfora de la tortura. Es necesario hacer la observación de que para Eugenio Dittborn correr es una tortura: de ahí la importancia que desde el inconsciente del artista adquiere la expresión de un cuerpo exhausto, que en su obra se transformó en una expresión de resistencia al miedo. En el empleo de imágenes de la televisión, el artista percibe como el mundo audiovisual irrumpe y son el paisaje al que debemos habituarnos en lo público y en lo privado. Manipula estas imágenes detenidas o intervenidas para llevarlas a otros contextos en su trabajo artístico.

Una vez más, la crítica no da cuenta de estos gestos radicales y profundos ni de la densidad y politicidad implícita a través de metáforas del dolor colectivo y privado, señalando que hay en su obra sólo un cambio en lo formal. “La gráfica de Dittborn les confiere un nuevo cuerpo erótico, aquel que me obliga a sostener la mirada de sus reproducciones sin glamour, a incursionar en su irreductible presencia inmovilizada, a explorar sus fisonomías exhaustas de abandonadas, a recorrer, a palpar su carne abismada”.²⁵ Años más tarde leeremos a Mellado: “Decir que la obra de ED está inscrita, significa –ni más ni menos– que ninguna política de obra, consistente, en este país, puede pasar por alto la forma que esta obra tiene de *interpelar* la historia moderna del arte chileno”.²⁶

Sin embargo, quien mejor describe la obra *Final de Pista* será Enrique Lihn, para quien esta obra “perfila los procedimientos por los cuales la obra del autor se transformará, a partir de la década

siguiente, en una referencia insoslayable en el campo de la visualidad chilena crítica”.²⁷ Lihn lee un texto en la misma galería y un año después la revista mexicana *Vuelta* reproduce su contenido con ocasión de su exposición en el museo *La Tertulia* de Colombia, con el título “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”. El rodillo que permite aplanar los matices de la imagen y la monocromía, otro recurso iniciado con esta serie, junto con el multipistolet (instrumento moldeable que permite estereotipar los trazos) son los medios de los que se vale para remedar en el campo de la pintura, la huella material de la fotografía. El artista a partir de entonces se coloca como autor inexistente; las obras mecánicas de reproducción serán, en palabras de Dittborn, “reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la realidad”.²⁸ En estas obras mecánicas Dittborn ve y refleja la sociedad como una máquina que reproduce sistemática y masivamente individuos anónimos que distribuye de acuerdo a los distintos roles sociales. En ese contexto destacan los deportistas que gracias a una superioridad técnica superan la categorización de la que provienen.

En varios escritos y seminarios se mencionará este hecho artístico del modelo fotográfico en Dittborn hasta que en la publicación de *Márgenes e Instituciones* en 1986 se lee a Richard:

Dentro del campo chileno de reflexión articulado en torno a la fotografía, cobra especial relevancia la obra de Eugenio Dittborn por ser una obra enteramente dedicada al inventario de los múltiples modos de funcionamiento técnico-social del modelo fotográfico; sea a través del *retrato* (y su *retórica de la pose*), sea a través de sus *marcas de impresión* (la *trama* y su *cosmética de la imagen*). Los elementos de retrato que Eugenio Dittborn recoge de la vida pública (y de su ámbito de visualidad colectiva) y monta en la obra, son fotos generalmente *encontradas* (procedentes de revistas en desuso o de archivos pretéritos de identificación) que conmemoran la actualidad en la que fallecieron sus víctimas noticiosas; *remanentes de identidad* que delatan las fallas de imágenes o representaciones de sujetos en pérdida de historia o biografía. La elección de ese corpus documental en la obra de Dittborn, apunta a uno de los aspectos quizás más significativos del interés suscitado entre los artistas chilenos por el uso de la fotografía.²⁹

Dittborn está interesado en el uso de la fotografía de las publicaciones abiertas (revistas y diarios), en las cuales encuentra una pérdida de intimidad. Dittborn toma estas imágenes y las vuelve aún más anónimas, descontextualizándolas. Serán luego esos restos sin historia la materia significativa de su obra. Este uso del modelo fotográfico lo distingue y distancia de otros artistas chilenos.

Distanciamientos de una dupla que trasciende

En 1977, Eugenio Dittborn, Ronald Kay y Catalina Parra traerán con Ediciones V.I.S.U.A.L. a la galería Época una exposición del artista alemán Wolf Vostell (1932-1998). Su exposición “*El Huevo: environment/ambiente “6 TV Dé-collage”* (1963) – hoy de la colección del Museo Reina Sofía– será la exposición más importante de arte contemporáneo a la fecha, ya que trae lo más relevante de las nuevas tendencias artísticas. Vostell es uno de los principales representantes de la técnica del *Décollage*,³⁰ y con esta obra que trae se había convertido en 1963 en pionero del

video-arte, siendo también pionero del *Happening* y del movimiento *Fluxus* en Europa. Vostell trabaja la técnica del emborronado, creando obras en las que refleja la vida socio-política de su entorno, objetivo que también logra con sus ambientes y esculturas. En el *Dé-collage* pretendía recoger la agresividad del mundo contemporáneo y las experiencias de vida que marcaron al artista (especialmente las vivencias de las guerras mundiales). Por eso se repiten en su obra las palabras desprender, destruir, morir.

Luego de esta muestra se termina el breve vínculo con la Galería Época de Eugenio Dittborn como del matrimonio Kay y Parra. La directora de la galería como la crítica local no dieron cuenta de la trascendente exposición y a partir de entonces la Galería Época optará por las exposiciones comerciales.

V.I.S.U.A.L. seguirá como marca editorial hasta la publicación en 1980 *Del espacio de acá*, de Ronald Kay. Catalina Parra y Kay se separan en 1978, y Catalina se irá a Nueva York con una beca Guggenheim en 1979. Kay se quedará solo un poco más, y se radicará definitivamente en Alemania junto a la bailarina Pina Bausch. Una de las últimas obras conjuntas entre Kay y Dittborn fue con ocasión de una invitación hecha a Dittborn para exponer en el CAYC de Buenos Aires.



Portada N.N.:aUTOPsIA (1979)

Kay le escribe el catálogo "N.N.:aUTOPsIA". Es de las primeras invitaciones a Eugenio Dittborn a exponer en el extranjero, pero la exposición es cancelada por el curador y dueño fundador del CAYC, el argentino Jorge Glusberg. La obra posteriormente se presentará en la exposición *Fuera de serie*, en Galería Sur (1985), pero por el paso del tiempo no tendrá el alcance propuesto para exponer en el CAYC de Buenos Aires en 1980, para la cual Ronald Kay expresamente escribe "N.N.:aUTOPsIA".³¹

Con la partida de Ronald Kay su influencia declina y prácticamente desaparece, a pesar de lo importante que había sido en el medio artístico chileno durante su estadía de 1972 a 1980. Los interesantes debates que dirigía sobre teoría y praxis de la actividad artística dotarían de herramientas discursivas a Eugenio Dittborn para dar cuenta de la práctica que sostiene su lenguaje, donde subyacen los contenidos social y político en su trabajo. Ciertamente, con Kay comparten una misma sensibilidad hacia las políticas culturales que se estaban perfilando en el seno de la oposición, y toman distancia ante el discurso de resistencia de izquierda partidaria que opera en el interior y por lo tanto, con respecto al frente cultural en el exilio. Sus propuestas son directamente atacadas por sectores que pretender supeditar mecánicamente la producción artística a los fines de un tipo de resistencia que en cierta medida, quiere contribuir a la imagen de que toda actividad está aplastada, que existe un "apagón cultural".³² El profesor Máximo González describe esta situación con estas palabras:

Dentro de este campo de infertilidad cultural, la oferta de manifestaciones culturales relacionadas con las representaciones de la identidad, no aparecen, o si lo hacen, son para trastocar toda una

tradición. Tampoco aparece la idea de fusionar la cotidianidad con una forma de expresión particular de la sociedad, no ocurre debido a que la cotidianidad forma parte de un nuevo escenario (el Chile post golpe), el que, soterradamente, era rechazado por quienes habían sido llevados a formar parte de este nuevo “espectáculo”.³³

El teórico Justo P. Mellado ve una obstinada actitud de la izquierda militante a cualquier actividad cultural durante la dictadura:

Cuando V.I.S.U.A.L. invita a uno de los más importantes artistas alemanes de la década de los sesenta [Wolf Vostell], con el apoyo de la embajada y Goethe Institut, Kay es increpado hostilmente por el atrevimiento de contravenir la imagen exterior trayendo a un artista internacional. El modo de resistencia sostenido por ellos y por otros agentes culturales de la escena artística se juega en la capacidad de procurarse las propias condiciones de validación a pesar de la precariedad institucional, de levantar producciones que subvierten el orden establecido que radica en el lenguaje y de la entereza para no dejarse avasallar por la actitud victimal que paraliza a la cultura de izquierda.³⁴

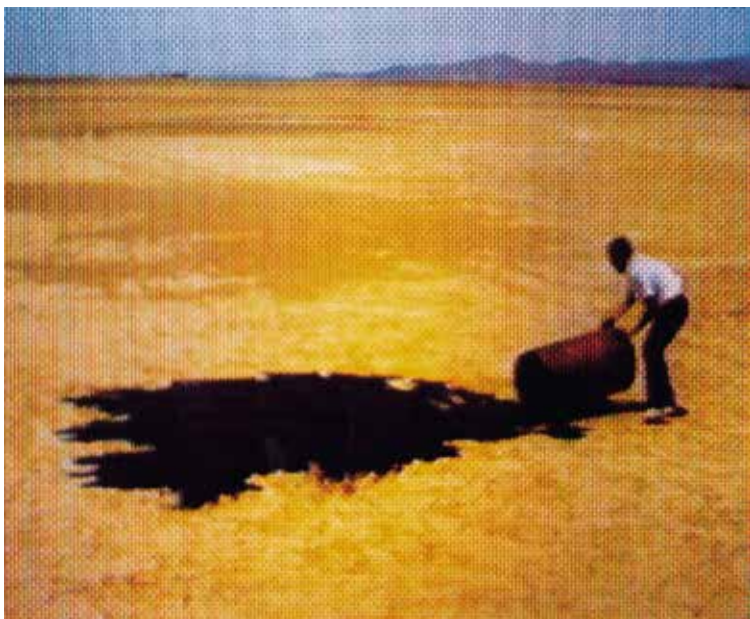
Esta situación se acentuará aún más entre los artistas de la resistencia que se han mantenido en el país, cuando, en 1983, comienzan a regresar del exilio los artistas chilenos que, junto a la galerista Carmen Waugh, pretenden recuperar el espacio que habían dejado al partir. Así, organizan un espacio cultural *La Casa Larga*, donde Carmen Waugh abrirá nuevamente su galería, Nemesio Antúnez el *Taller 99* de grabado, entre otras actividades. Durará hasta 1988 con el plebiscito, luego de la campaña del no.

1981: Cambio de Aceite.

Dittborn se distanciará del grupo de artistas de la “avanzada” y en febrero de 1981 va a realizar otro gesto radical. Se trata de una acción de arte en el desierto de Tarapacá que tituló: *Cambio de Aceite* La obra, que derramaba 350 litros de aceite quemado, “reinventó la tradición de la pintura” en opinión de algunos. La artista Natalia Babarovic escribe:

Dittborn expandió esa gran mancha negra en el desierto, con 350 litros de aceite quemado. El título significa que en la pintura se ha cambiado el óleo por el aceite combustionado y cargado de hollín de los vehículos motorizados. El artista tuvo dificultades para encontrar un terreno plano y duro que no absorbiera instantáneamente todo el aceite, el cual encontró, finalmente, a 50 kilómetros al oriente de Humberstone.³⁵ En este suelo logró producir una mancha de varios metros cuadrados, la cual continuó expandiéndose por un largo tiempo. [...] La imagen de esa mancha negra expandiéndose en el suelo seco me sirve como una especie de vista macroscópica de lo que sucede con la pintura sobre la tela. [...] Imagino la forma de esa mancha de Dittborn vista desde un avión, y la veo como un paisaje [...], el encuentro sin interferencias del soporte absorbente con el líquido espeso y oscuro de la pintura.³⁶

La acción pictórica de derramar el aceite quemado en el desierto fue registrada en el video de Carlos Flores, y aparece en la obra conjunta *Historia de la Física*. Continúa Babarovic: “La mancha anamorfoseada por la perspectiva, bajo la luz clásica de un mediodía de verano, como



Eugenio Dittborn, *Cambio de aceite* (1981) El artista derramando 350 litros de aceite quemado en el desierto de Atacama. Con su gesto reinventó la pintura

una mancha para ser vista por Dios. Es también una acción tautológica porque se puede entender como el acto de un paisajista absurdo que pinta sobre el paisaje. Es el acercamiento máximo del modelo y su representación y la exactitud máxima de ese color del suelo, siendo el suelo literalmente el soporte de todo paisaje”.³⁷ A la lectura plástica de Babarovic, Mellado agrega: “Dittborn derrama –disemina– 350 litros de aceite quemado en la ‘tela desértica’”.³⁸

Sin embargo, lo que Eugenio Dittborn hace es un acto de limpieza. Si miramos el registro de video, la secuencia muestra al artista

dando vuelta un tambor de aceite quemado en la aridez del desierto, pero como el líquido no escurre lo suficiente, el artista debe esforzarse por desparramar con sus propias manos el aceite desde el tambor, afanándose por sacar ese aceite hacia la tierra árida, generándose entonces la mancha negra en el desierto. En su libro *Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del ochenta* (1979), Dittborn explica: “Lugar común es eyacular, menstruar, salivar, supurar, llorar y sudar”.³⁹ Es decir, liga la mancha a los líquidos del cuerpo y lo conecta con el deseo de derrame, deseo de incontinencia en un momento represivo. Dittborn añade: “Manchas seminales, manchas de sangre y manchas de sudor”.⁴⁰ El gesto tiene algunos antecedentes en el arte contemporáneo, por ejemplo en la obra del artista norteamericano Robert Smithson.⁴¹ Dittborn hace ver la mancha y sitúa sus manos como instrumento del volcamiento del tambor, instrumento del derrame del líquido que va en busca del desierto, liberándose de una carga densa. Es además un acto de rebeldía que densifica un paisaje deshabitado que se opone a la ciudad que siente represiva.

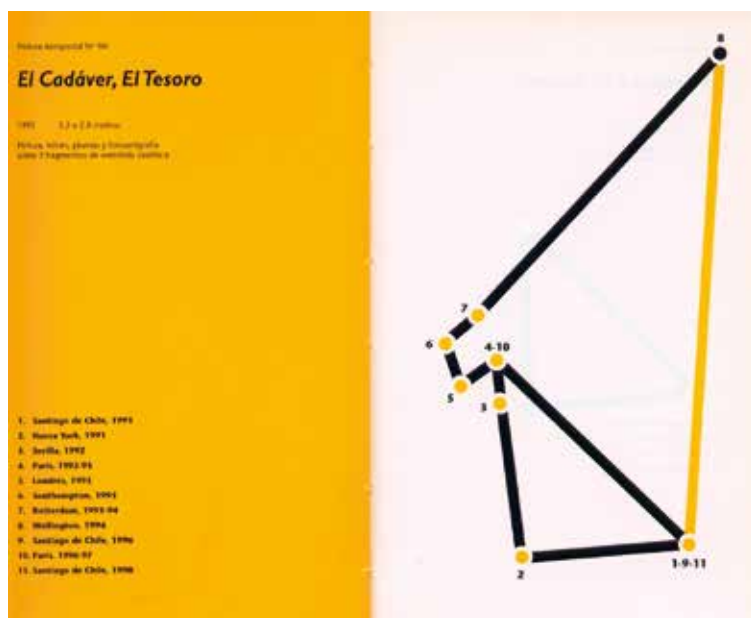
El video *Historia de la Física*, desarrollado por Dittborn y el cineasta Carlos Flores en 1982 (18 min. color NTSC ¼ de pulgada), consta de 6 módulos temáticos, uno de los cuales es el registro hecho por Carlos Flores de la acción de arte *Cambio de Aceite*. Estos módulos se entrelazan uno con otro, en secuencias que se estructuran según la serie numérica de Fibonacci.⁴² En otro de los módulos es entrevistado Sean Cubitt, que comenta el descubrimiento por parte de la pintura actual, del arte de la mancha. En particular, nos encontramos ante una mancha sobre el paisaje, algo que para Cubitt sería un reflejo del “eco-terrorismo” que este continente americano ha sufrido a manos de Europa desde el siglo XVI.⁴³

Eugenio Dittborn utiliza un cierto modelo reiterativo, como cuando expone en la colectiva *Fuera de Serie*, en Galería Sur (1985), junto a Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz y Carlos Leppe. En esa exposición, Dittborn conecta este nuevo trabajo con el derrame en el desierto, instalando junto

a su obra “un cubo lleno de aceite quemado, en cuyo interior fijará la figura del remojo parcial de una sábana que hará el trabajo del apósito absorbente, sudadera máxima, implicada por extensión en el estampado de una camiseta de algodón; esta última, soporte de recepción de un residuo del esfuerzo corporal”.⁴⁴ La sábana como apósito absorbente será superficie de extensión para el estampado y en esta reiteración hay un anticipo de su reinvención de la pintura de los años noventa.

1983: Pinturas Aeropostales

En 1983, a diez años del golpe, Dittborn va a sorprender con su invención de las Pinturas Aeropostales. “El término ‘pintura’ (aeropostal) no proviene de la obra misma en su naturaleza física de pintura, sino que de la denominación que el propio artista le da a estos trabajos que envía por Correo”.⁴⁵ También en alusión al avión de correos francés *L'Aeropostale*.⁴⁶ En un acto subversivo desarrolla una salida al aislamiento geográfico y político cuando existía un panorama poco auspicioso para la circulación internacional del arte chileno.



Eugenio Dittborn, pintura aeropostal itinerarios y sobres (1983)

Con ingeniosa inventiva, y por sí mismo, Dittborn logrará hacer circular por el extranjero sus trabajos de gran formato. Si antes había alterado los mecanismos de representación de la pintura, ahora desarticulaba por completo los mecanismos de salida y transporte internacional de obras (las Pinturas Aeropostales han realizado hasta la fecha más de 980 viajes). Junto con sus Pinturas Aeropostales iniciará su escrito *Correcaminos*, que es el *ars pictorica* de las Aeropostales: “Un texto en proceso” dice, que va publicado en su séptima versión, y cuyo inicio data de 1985. Dice así:

1. Dittborn inventó las pinturas aeropostales por accidente. Llevado a comienzos de 1983 a plegar cuatro veces un papel de envolver de grandes dimensiones, descubrió al desplegarlo que el papel estaba cuadrículado por sus pliegues. El hallazgo de Dittborn no descubría nada: plegar un papel o un género es lo único que puede hacerse para reducir su superficie sin desgarrarlo. Ese conocimiento, adquirido durante el Neolítico por los hombres en la práctica de la guarda y la sepultura, daba respuesta a una prolongada búsqueda en el trabajo de Dittborn: marcas que atravesaran sus obras y les fueran heterogéneas. Esas marcas, fueron de golpe, los pliegues. A final de 1983 la primera pintura aeropostal alcanzaba el mundo.
2. Pliegues son la marca registrada de las aeropostales. Por ellos cambian las pinturas de tamaño y entran en sobres como tesoros en cofres, niños en sacos de dormir, panes en el horno y cenizas en la urna.⁴⁷

Estos textos continúan hasta el número 21, y todavía siguen en proceso de formación.

Una parte del imaginario de Eugenio Dittborn depende de las palabras: palabras que generan imágenes. Sus textos son obras independientes, así como cruza las Bellas Artes con la cultura de masas en sus trabajos, así también hace un permanente cruce en el lenguaje. El mismo lo explica: "El español que he empleado más o menos sistemáticamente en mis trabajos desde 1979 está anclado en lugares muy diversos del idioma: desde lugares comunes manidos hasta el español de Jorge Manrique o San Juan de la Cruz, pasando por los textos en que Violeta Parra escribió sus canciones".⁴⁸ En su obra escrita destaca *Vanitas* (2006), obra de 94 versos, que fue presentado en el Centro Cultural Matucana 100, para la cual Eugenio Dittborn realizó una instalación sobre el piso de 50 metros cuadrados de 1.900 ejemplares. La portada y contraportada habían sido diseñadas para formar yuxtapuestas una superficie cromática de 2,5 por 40 metros.

Con las Aeropostales Dittborn continúa su discurso artístico sobre el ser de la pintura, rompiendo ahora con el circuito natural de envíos y exhibición. De esta manera consigue que la obra viaje sin los intermediarios, embalajes, aduanas ni seguros que son indispensables en la circulación de las obras de arte. Las pinturas Aeropostales son una reinención de la pintura a través de la incorporación, en la propia constitución de la obra, del viaje. Las pinturas viajan alrededor del mundo (Buenos Aires, Sydney, Londres o París), circulando en forma de cartas o misivas, no en forma de obras de arte. En ese sentido, lo interesante es leer no tanto lo que está inscrito en estas cartas-pinturas, sino en lo que ellas mismas hacen: viajar, circular.

¿En qué consiste una pintura aerpostal? En repetidas entrevistas Dittborn ha descrito las Pinturas Aeropostales como grandes pliegos de papel craft (usado para envolver), de aproximadamente 1.70 mt. x 1.40 mt., que se plegaban 4 veces y que, por lo tanto, una vez dobladas, podían entrar en sobres y viajar a través del correo, y así podían ser exhibidas en lugares muy lejanos. Eso es básicamente una Pintura Aerpostal.

Años más tarde reflexiona también sobre esta condición del pliegue que constituye a las Aeropostales: "Los pliegues son la materialización del viaje y lo que hace posible que las pinturas se desplacen. El pliegue es la madre del cordero. No hay aerpostalidad sin el pliegue. Y porque hay sobres, es necesario que haya pliegues".⁴⁹ La materialidad que logra concretar ingeniosamente una salida al exterior envuelve una representación del ser humano, una sensibilización dirigida al espectador-receptor; la estrategia aerpostal busca abandonar los circuitos marginales para acceder a los circuitos oficiales, trabajando además en otra escala.

Cuando crea las Aeropostales, el escenario artístico en Chile seguía circunscrito a un espacio minoritario. Hemos señalado que existía escaso reconocimiento para los artistas que se quedaron en el país, salvo para una minoría de críticos extranjeros atentos al desarrollo del arte de resistencia en Chile, los cuales no siempre comprendían lo que se hacía. A pesar de sus habilidades de lenguaje y la eficacia de sus obras, sólo vendrá el gran reconocimiento a partir de los años noventa, a medida que sus Aeropostales ingresan a determinados circuitos que a él le interesan. Para presentar él mismo sus obras, va elaborando un discurso propio con ocasión de invitaciones a bienales y museos.

A diez años de su primera pintura aerpostal, estos trabajos son reunidos en el catálogo *Mapa* (1993), para su exposición en el Centro Witte de With en Rotterdam, Holanda. En la presentación, Chris Decon señala:

Las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn son vacunas homeopáticas contra la sucesión de jet-lags que actualmente experimentamos en el mundo, y en el mundo del arte de hoy en día, esta publicación debería servir para recordarnos el constante y universal poder de las imágenes y palabras conjuradas por un artista, a través de las cuales podemos aprehender y quizás—ojalá—transformar las realidades del mundo y las realidades de la obra de arte.⁵⁰

Es de uso corriente para curadores y teóricos extranjeros referirse a los artistas de Latino América como arte de “periferia” o “marginal”. Dos estereotipos que el Dittborn supera. Lo mismo puede decirse de la imagen del artista del trauma o víctima política. Luego de la transición democrática, Dittborn es invitado a una mesa redonda justamente para hablar de arte político de periferia. De esa experiencia cuenta:

En una mesa redonda realizada en Canadá en torno a las Pinturas Aeropostales, se me preguntó, de un modo que denotaba una cierta urgencia, en qué consistía lo político en mi trabajo. Respondí que lo político residía en los pliegues de las Pinturas Aeropostales (como un polvito venenoso escondido allí). Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aerpostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia de arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaltablemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales. Todo eso es posible por y desde los pliegues. El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política.⁵¹

En sintonía con esta idea, la teórica argentina Beatriz Sarlo afirma: “Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte”.⁵²

Las Aeropostales también se las ingenian para que en los viajes se crucen imaginarios y traspasen fronteras, empleando en su favor las redes preexistentes de energía y poder. La estrategia de su invención de envío es un método sedicioso, que transporta y llega con la obra de arte hasta el interior de las instituciones culturales sin intermediarios, ni burocracias, ni controles de salida y entrada. Dittborn lo explica:

La fragilidad de las Pinturas Aeropostales logra atravesar toda la red internacional de correos y llegar



Eugenio Dittborn, en Catálogo Mundana (1986)
itinerario de aerpostal

invariablemente a tiempo y en perfectas condiciones a destino. [...] El correo no es tan sólo lo que dices (en huelga, demorado, negligente, obstaculizante), sino también casi todo lo contrario: expedito, eficiente y humorista (hace siempre la broma *automática* de llevar las Pinturas Aeropostales a destino y luego la broma *superior* de traerlas al remitente). [...] Las Pinturas Aeropostales viajan en sobre. Estos las almacenan, ocultan, trasladan. Las acreditan, certifican y destinan. [...] Una vez terminado el viaje el destinatario abre los sobres, las pinturas se despliegan, se cuelgan en muros, se exhiben junto a los sobres. Y en ese instante, entonces, ocurre todo el trayecto: *al suspenderse*. Como la hemorragia sigue al corte.⁵³

Por un lado, en la movilidad de las Pinturas Aeropostales queda la huella de un tránsito, de una memoria de lo ido o por instantes detenida y oculta en las oficinas de correo. Por otra parte, está la función de la fotografía de develar rostros e historias desprovistas su capacidad informativa, de cualquier subjetividad e ideología. Por la neutralidad técnica, las obras exceden los discursos o la incierta recepción al circular en otras culturas ajenas a nuestras realidades. Lo fotográfico convierte todo rasgo pasado en evidente prueba de acusación, con su desplazamiento Dittborn ha mediatizado las imágenes, en un proceso distinto de la fotografía antropológica original que es extraída de la realidad con certeza descriptiva. A través de procesos mecánicos de transposición y de las sucesivas copias, estos rostros adhieren a un sistema nuevo de producción artística, sin el “aura” de su condición única e irrepetible.

El curador inglés Guy Brett considera que en estas imágenes hay también una dimensión filosófica. Más allá de toda inmovilidad y rigidez habla de aquellas “mediaciones entre culturas, desapariciones y reapariciones”, que son “inseparables de los viajes”.⁵⁴ En el mismo sentido, el teórico paraguayo Ticio Escobar apunta cómo la obra de Dittborn excede todos los límites, instalando la cuestión del “más allá de la obra, de lo que traspasa el claustro íntimo custodiado por el marco y se abre a la contingencia de extramuros, a la intemperie de los tránsitos y a la incierta pragmática de la recepción social”.⁵⁵

En el análisis de Nelly Richard, las Aeropostales tienen relación con el momento político. Las circunstancias en las que se da el desarrollo de la obra de Dittborn son las asignadas por el golpe militar de 1973. Es un período en que el repertorio simbólico nacional de la memoria pre-73 cayó bajo censura, levantando un corte amnésico. La reconquista de la memoria se convirtió entonces en una de las primeras tareas del arte chileno. En el caso de la obra de Dittborn, la fotografía (la imagen fotográfica) protagonizó esa tarea, condensando el pasado en presente y el presente en pasado.

Como hemos mencionado, han pasado diez años de las innovadoras obras iniciales de Eugenio Dittborn y otros artistas, cuando Nelly Richard pondrá en conocimiento a nivel mundial lo que sucedía en Chile con las obras de la neovanguardia chilena en la publicación bilingüe *Márgenes e Instituciones*. “Es un pase mágico en el 87”, dice Federico Galende, refiriéndose al seminario de la FLACSO. “Se trata de la articulación conceptual de la divergencia de estas obras y producciones”, dice el académico Gaspar Galaz.⁵⁶

La definición instalada en 1982 por Richard de “Escena de Avanzada” quedará definitivamente reconocida en todas las publicaciones internacionales. Hoy, la crítica Nelly Richard se ha

consolidado como una referencia indispensable en la historia de la teoría y de la escritura crítica, no sólo en Chile, sino en toda Latinoamérica.

El Náutico

Como un arqueólogo Eugenio Dittborn rastrea las imágenes que han ido conformando los retratos antropológicos de nuestra identidad. Walter Benjamin y Ronald Kay comparten en este punto una misma opinión en cuanto a la utilización y reproducción de las imágenes encontradas, en las que la reproducción o copia de la fotografía se halla huérfana de su contexto primario. Se produce entonces “una fractura en el campo de la visualidad”, fractura que es “producida por la emancipación de la imagen del original”.⁵⁷



Eugenio Dittborn, caricatura *El Naufrago* (1977) detalle.

Uno de los personajes recurrentes en la obra de Dittborn es el de un comic que ha tomado de antiguas viñetas de los años cincuenta: *El Náutico*. A pie de página del náutico, escribe con su estilo de tercera persona:

“La figura del náutico fue encontrada por Eugenio Dittborn en 1980 en una revista argentina publicada en la década del 50.

Dittborn ha incluido el náutico en varias de sus pinturas Aeropostales.

Sobreviviente, la figura del náutico en la isla, encarna la destinación prematura, accidental e imprevista a que está expuesto todo viajero.

En efecto la destinación ha sido suplantada, en un vuelco, por el destino. E.D.

El náutico como figura aparecerá entre sus textos, junto a palabras como “mapa”, “tesoro”, “hallazgo” o “ruta”. Años más tarde, lo encontraremos en varios fragmentos de su libro *Vanitas* (2006), por ejemplo en el poema Nueve:

Llegado a la orilla una ventolera hizo saber
al Náutico que la vergüenza de volver
desde el fondo del mar con las manos
vacías era igual a leer y escribir.⁵⁸

Gracias a una astucia propia de sobreviviente, la invención de un soporte para hacer salir sus obras a través de la red de correos internacional es un procedimiento pragmático, pero también expresivo. Hay claramente una metáfora en el náutico que envía sus obras a viajar casi con la misma fragilidad de una carta en una botella lanzada a la inmensidad del mar. Lo que hace desde esta periferia es acortar las distancias, pero también en estas imágenes Dittborn expresa la

nostalgia, la lejanía y la precariedad en una obra construida a partir de fragmentos. Las Pinturas Aeropostales flotan a la deriva esperando ser encontradas, a veces incluso olvidadas en un reposo circunstancial en alguna oficina de correos. Toda la obra está permeada de la fragilidad inherente a todo viaje, y como el náufrago sobrevive a tempestades y naufragios. Él mismo expresa que son “un espacio a la deriva”. De hecho, Dittborn va a tener que estar buscando un soporte adecuado a este nomadismo de la obra, del papel *craft* que no resiste los pliegues, pasará a la entretela sintética y luego a la lona *duck*.

Motivado por esta imagen del náufrago, el teórico Carlos Pérez escribe un ensayo que titula *La dieta del Náufrago*: “Una primera consideración, la más inmediata, respecto al estereotipo del náufrago, a saber: sobrevivencia y excentricidad geográfica. [...] Símbolo de una economía mínima, perdido para la historia, hace señas, da señales de vida, y, pendiente de que algún signo altera la línea del horizonte, se la pasa echando mensajes en una botella”.⁵⁹ Se podría decir que Dittborn inventa la pintura aeropostal como una manera de escapar de la asfixia del ambiente del arte nacional. No obstante, señala Carlos Pérez, lo que importa es que “el naufragio abre una brecha en la historia, interrumpe el *continuum* de la vida: corta en dos el tiempo y pone a distancia el pasado y el futuro”.⁶⁰

Carlos Pérez recoge en estas palabras un quiebre con la historia. Estas ideas nos recuerdan la reflexión crítica de Ronald Kay, quien en *Del espacio de acá, señales para una mirada americana*, concuerda con Enrique Lihn cuando expresa que el sujeto sudamericano parece ser aquel que padece de la historia, que vive y muere antes de existir como individuos, desiertos de su propia identidad en favor de un sujeto colectivo. A este lado del Atlántico no tenemos nada que ver con la historia. Dittborn parece identificar en el náufrago a este sujeto sudamericano a la deriva, un sujeto que ha perdido su origen antes de emprender su destino. Podemos imaginar las Pinturas Aeropostales, como decíamos, análogos a mensajes lanzados en una botella, que siempre vienen de vuelta: “No dan señales de vida, su mensaje más bien documenta que del naufragio no hubo sobrevivientes y que la historia se construye sobre la borradura, sobre el olvido de esos desaparecimientos, sobre la desaparición de los desaparecidos”.⁶¹

Detrás del trauma social responsable de alguna manera de la intensidad en el uso de imágenes veladas (una provocación que Derrida llamará “oblicuamente” política), Dittborn trabaja este imaginario lleno de metáforas producto de la riqueza de una infancia de lecturas y representaciones teatrales con humor, de la que viene entre otras la imagen del náufrago. Su padre fue el director y fundador del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. En los trabajos de Dittborn está presente la nostalgia de la experiencia de un mundo de exploración, de juegos e invenciones cuyo contexto era la revista ilustrada y el libro de aventuras en una época anterior a lo tecnológico. Con creatividad visual y cambio de sentido en las imágenes, sus trabajos comunican humor e ironía.

Así nos encontramos la graciosa imagen en la que el náufrago va remando desde la isla hacia el horizonte, mientras se cruza con una balsa que viene en dirección contraria cargando un esqueleto. Dittborn coloca al espectador en la situación del náufrago que va a la búsqueda del presente real, de la historia más allá del horizonte, trayéndole como única noticia de la historia un esqueleto a su imagen y semejanza. Para Carlos Pérez, imágenes como ésta son “los

despojos de la catástrofe –de los sucesivos naufragios– que hacen la Historia y sobre la base de cuyo olvido se construye cada vez la memoria histórica”.⁶²

El Ahorcado

Otra de las figuras principales de Eugenio Dittborn es *El Ahorcado*, y en particular la transferencia del ahorcado en el grabado del artista mexicano José Guadalupe Posada. Dittborn logra acertadas representaciones, a través de sustitutos de la imagen. Como dice Nelly Richard, “Dittborn les da a esas técnicas la oportunidad de cotejar –en el lapso de una misma mirada estratificada por la heterogeneidad social de sus capas perceptivas– los diferentes modos de visualidad que cada técnica instrumenta”.⁶³

En *Entrevista Aeropostal*, Sean Cubitt le pregunta a Dittborn: “¿Cómo se relaciona tu obra con la de José Guadalupe Posada?” Eugenio responde:

He trabajado [...] insistentemente con un solo grabado suyo titulado *Campesino ahorcado por los latifundistas*. [...] Me interesan incesantemente, en esa obra, la figura arcaica de ajusticiamiento (los buitres merodean en el cielo), la indumentaria de la figura colgada (algo así como el atavío de un



Eugenio Dittborn, *Altura del hueso* Pintura Aeropostal N° 162 (2004) Tintura, poligal, satén, fotoserigrafía sobre 2 paños de loneta duck 210 x280 cm (tema reiterativo del artista)

grumete amotinado) y el hecho decisivo y fascinante para mí de que a pesar de estar colgado –suspendido–, el ahorcado tiene ambos pies en tierra: es, entonces, el ahorcado un puente, la conexión entre el cielo –las Pinturas Aeropostales en un avión, en tránsito– y la tierra –las Pinturas Aeropostales desplegadas y exhibidas en los destinos. Es así, como el ahorcado de Posada es la figura matricial de las Pinturas Aeropostales: viajan en un avión que cuelga del cielo y luego cuelgan de un muro tal como el ahorcado cuelga de una cuerda.⁶⁴

Como el escritor que en la literatura se conjugan las experiencias y circunstancias de diversos personajes, así también en Dittborn las imágenes reeditadas tendrán otra vida, como un individuo en busca de identidad:

La relación de mi trabajo con el ahorcado de José Guadalupe Posada responde a la necesidad de encontrar antecedentes menores, pequeños emblemas laterales de identidad. [...] ¿Cómo inventar una mirada para nosotros mismos, múltiple, politeísta y módica? Una mirada que recogiera no sólo el polvo de los muertos sino lo que resiste desde la más desconcertante fragilidad, a contrapelo del tiempo, atravesando la dispersión, el confinamiento, la exclusión y la muerte. [...] Quiero decir que ningún discurso épico sobre la identidad latinoamericana puede hacer de ese ahorcado un emblema. Mi trabajo sí. Y mi trabajo con ese ahorcado puede entenderse como un comentario en expansión: el reciclaje de una huella frágil. El comentario gráfico, pictórico y aeropostal de esa huella es un modo de protegerla; ella lleva al tesoro.⁶⁵

Eugenio Dittborn habla de expansión de obra atravesando los confines dejando huella. Las obras viajan ocultas en sobres para llegar, colgarse y exponerse perturbadoramente extendidas en su totalidad de varios metros, un tamaño que de otra manera haría muy difícil su traslado. Dittborn cuenta un episodio en relación con el ahorcado que le encanta relacionar con sus Aeropostales, rescatada entre otras imágenes activas en la memoria de historias infantiles, recogida por el filósofo Gonzalo Muñoz:

A fines del siglo XVII, Puerto de Maracaibo. Al anochecer, con la neblina, cuatro hombres de mar de temible aspecto irrumpen solemnemente en la desierta plaza de la Gobernación. Se dirigen al entablado donde aún cuelga de la horca el cuerpo capturado y ajusticiado de su jefe. Descolgándolo, lo envuelven en un trozo de vela perteneciente a su bergantín y portándolo entre los brazos, se lo llevan para devolverlo al mar. Es el cuerpo sin vida del célebre Corsario Rojo que asoló el Caribe.⁶⁶



Eugenio Dittborn, Invitación a despedir 2 pinturas aeropostales Bye Bye Love (1996)

En *El Ahorcado*, “se escenifican ya los momentos matrices de la pintura”.⁶⁷ Nos enfrentamos al momento de colgar y descolgar una pintura o un cuerpo; el momento de la tela recibiendo y guardando, como en el ahorcado; como en la caída de la *Pietá*, el momento del duelo.

Colgar, suspender la pintura aeropostal: también la colgadura de un cuadro es su *forma* de *poner-se* en escena ante los espectadores. En la medida en que un cuadro colgado tiene la condición de “obra de arte”, la pintura aeropostal opera un desplazamiento de esta disposición de la obra: se pliega y se despliega, y así se vuelve discurso de su caducidad. Lo que constituye la pintura aeropostal, no es su característica visual, sino por sobre todo lo que ese doblez genera instantáneamente en el espectador. Después de colgada y expuesta junto a sus propios sobres de envío y el mapa de su recorrido, vuelve a guardarse en su sobre. La obra reasume el eco del que mira, nos está hablando de algo que debe ser visto después de visto, es decir, lo que se mantiene en nosotros después de visto y que abrirá una luz, una curiosidad.

El cadáver, el tesoro

Tal vez una de las Pinturas Aeropostales más impactantes “es también aquella que más resiste en su secreto, aquella que más se expone al veneno de la traición”, en expresión del historiador Miguel Valderrama.⁶⁸ *El cadáver, el tesoro*, es quizás la obra más compleja de Eugenio Dittborn en su reflejo autobiográfico. En *El cadáver, el tesoro*, Pintura Aeropostal N°90 (1991), la pintura representa, en el cruce ya acostumbrado de fragmentos y costuras, la fotografía impresa en fotoserigrafía de su hija Margarita recién nacida y en su cuna el 26 de octubre de 1981. Junto a elle, la imagen del cadáver semi-momificado de un detenido desaparecido publicado en la portada del diario Fortín Mapocho el 8 de junio de 1990, 17 años después de desaparecido en el desierto de Tarapacá después del Golpe Militar, su cuerpo reaparecido fue una especie de catarsis nacional. Toda esta lectura escrita es parte de la obra como información, impresa en serigrafía y luego cocida a la entretela sintética.

Esta pintura aeropostal puede ser interpretada como una escena de muerte y confesión, como la aparición fantástica y fantasmagórica de un acontecimiento que es, como piensa Derrida, “síntoma y secreto”.⁶⁹ Al pie de la pintura hay una nota que habla de la pérdida del nombre del padre y del regalo de ese mismo nombre, en donde se muestra el “duelo imposible y a la vez por venir”.⁷⁰ Por otra parte, en el mismo hospital donde ha nacido su hija donde dos años antes, el 4 de diciembre de 1979 ha muerto su padre. La confrontación de generaciones, de padres e hijos queda así representada en las imágenes del nacimiento y la muerte. Los entrecruzamientos acostumbrados en Dittborn están aquí como representaciones de vida y muerte, en este caso como vínculos imposibles y necesarios de filiación.

Es la confrontación entre muerte y vida que termina por presentarse como el enfrentamiento entre dos tiempos, dos memorias. Fantasmática, por ser como la aparición de lo inmanente, de lo latente que no se menciona; para nacer hay que morir un poco, dice por ahí un dicho ancestral. Nelly Richard analiza algunos años después: “Las imágenes e imaginario de la obra hacen remontar los términos de la relación entre lo conocido y lo desconocido a la primera escena del parto que anticipa el aprendizaje de la diferenciación sexual pronunciada entre lo que

matricialmente contiene (lo Uno: cuerpo y madre) y lo que separa (lo Otro: padre y lenguaje)". Para ella, "las distancias son políticas además de afectivas".⁷¹

En su catálogo *Camino Way*, Dittborn señala que los sobres de las Pinturas Aeropostales son también "madres preñadas". Pero más allá de estas observaciones, lo decisivo parece estar en la relación con el agua que es vida, con el hecho de que el recién nacido venga precisamente en un ambiente acuoso que lo alimenta y da vida (líquido amniótico). En contrapunto, Dittborn pone el cuerpo momificado, secado en el desierto de Tarapacá, uno de los más áridos del mundo. Múltiples escalas de tiempos, procesos de olvido y desaparición, procesos emocionales y reapariciones. Las imágenes corresponden a mundo distantes, a procedimientos diferentes, pero entre ellas subsiste una relación de desgarró. Como dice Roberto Merino, "es posible ingresar a la obra por cualquiera de sus puertos: siempre, al pensar en una de sus imágenes, necesariamente uno es llevado a pensar en la totalidad de sus imágenes; si uno alumbró momentáneamente un concepto, verá como también comienzan a alumbrarse los demás".⁷²

Serie Historia del Rostro

En Eugenio Dittborn se da una relación y participación entre lo reflexivo y lo subjetivo, lo teórico y lo espontáneo. También entre lo culto y lo masivo, entre lo científico y lo banal. La escritora Diamela Eltit lo describe "de una inteligencia fina".⁷³ En su larga serie de *Historias del rostro*, confronta la filosofía y la tradición artística con la iconografía del deporte, del cine, el cómic, los dibujos infantiles, configurando finalmente un cruce de identidades que es como un retrato sociológico del arte.

El teórico inglés Guy Brett (casado con la hija del senador socialista Carlos Altamirano, por esos años exiliado en Londres), se ha dedicado a estudiar las raíces del arte latinoamericano, especializándose en la obra de Dittborn, a quien ha visitado varias veces en su taller. Cuenta cómo Eugenio se las ha ingeniado para hacer circular sus Aeropostales enviándolas a críticos de arte, de cierta manera, para que estén expuestos a su obra en una forma precisa.⁷⁴ Con la serie *Historia del rostro*, Brett lo invita a la exposición *Transcontinental: Nine Latinamerican Artists* (1990), en la cual Dittborn presenta Pintura Aeropostal N° 70, *V Historia del rostro (London Camino) 1989*. En la revista *Art Monthly*, Nick Caistor toma en su comentario crítico una posición, común para ese entonces, de mirar desde el centro a la periferia, señalando que el motivo principal de los artistas latinoamericanos incluidos en la exposición era la negociación de un significado y una valorización localista.⁷⁵ Sin embargo, un año antes ya se han realizado las primeras exposiciones conjuntas con otros países latinoamericanos: UABC (Uruguay, Argentina, Brasil y Chile), en el Museo Stedelijk, Amsterdam (1989), y el mismo año la *Magiciens de la Terre*, en el Centre Pompidou. En ella, entonces, Chile es incluido (y de alguna manera reconocido) junto a Brasil y Argentina, dos países que han ido adelantados en las tendencias del arte moderno, con movimientos, manifiestos y artistas de renombre mundial.

Eugenio Dittborn ha expresado en varias oportunidades que las Pinturas Aeropostales viajan para negociar un significado que no existe antes de la llegada de las obras a destino, y ese significado es propiamente el viaje. En el mencionado catálogo, Brett cita una adecuada

definición de la identidad de los chilenos en relación a la historia del rostro que desarrolla Dittborn. El autor de la cita es el sociólogo José Joaquín Brunner: “En Chile, más que una identidad nacional existe entre nosotros una cultura de la pluralidad de identidades. Más que una nación somos un territorio de imágenes nacionales contrapuestas, una idealización de proyectos de nacionalidad, un conjunto de utopías en conflicto. País de letrados y de ideólogos, de juristas y comunicadores, de legisladores e intelectuales, en el que cada grupo o partido, cada escuela o secta, suela con imponer su propio ‘modelo de país’”.⁷⁶

Tratando de mostrar esa “pluralidad de identidades”, las historias del rostro son una serie de transcripciones sociales y culturales que Dittborn reúne en un cruce de retratos de indígenas y delincuentes, seres erráticos, y dibujos de rostros infantiles. A través de los trasposos fotográficos sobre un precario soporte de tela, hilvana, tiñe e imprime en serigrafía. En este proceso la sal es un elemento importante en la labor de teñido e impresión. La sal fija en la fotografía, la serigrafía y el teñido. Producto de estas operaciones, Dittborn presenta rostros comunes junto a los rostros de los prácticamente extintos pueblos originarios de Tierra del Fuego. En conversación con Eugenio Dittborn Adriana Valdés dice: “Tus trabajos recogen la noción de un destiempo de lo americano”. Y Dittborn responde: “En cuanto a las imágenes que aparecen en mi obra: me parece que estás pensando en la momia Inca en el Cerro El Plomo, en el marinero inglés John Torrington preservado bajo el hielo por más de un siglo, en el desaparecido político descubierto después de diecisiete años en el desierto del norte de Chile, todos ellos casi intactos por efecto de la sal, el hielo y la nieve”.⁷⁷ Valdés recuerda también en otras figuras preservadas como los rostros exhaustos de ladronas y ladrones fotografiados por la policía, o los de indígenas de Tierra del Fuego.

Años más tarde, Nelly Richard analiza la obra de Dittborn buscando aquella presencia velada en la situación que se vivía, y sostiene que los artistas se encontraban en un ambiente de reprimida vigilancia:

Las fotos de identidad fueron incorporadas como material crítico a las obras de ciertos artistas que trabajaron bajo dictadura [...] para hacer referencia indirecta a la suma de procedimientos coercitivos



Eugenio Dittborn, *La XXVI historia del rostro (miti mota)* (1977) detalle.

desplegados sobre el cuerpo individual y colectivo por la normativa del poder y de la represión social. La serie de operaciones fotográficas que, en una foto carné, encuadran y seccionan, regulan y clasifican la pose para *comprimir* y *reprimir* la subjetividad individual y social, armaba metáforas técnico-visuales que evocaban los procedimientos de secuestro, detención y captura, usados por el terrorismo de Estado en contra de las personas. Esta gramática represiva del retrato de identidad que normaliza y serializa la imagen del sujeto fotografiado fue citada una y otra vez por los artistas chilenos para denunciar las tecnologías de disciplinamiento con las que la dictadura sometía los cuerpos a sus redes de vigilancia y castigo.⁷⁸

Durante la transición a la democracia, Dittborn enviará al exterior varias veces sus series *Historias del rostro*, como a la IX Documenta, Kassel, 1992. Pintura Aeropostal N° 96, XIV *Historia del rostro* 1992 Con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, el año 1992, es invitado junto al artista chileno Juan Dávila a la exposición *América, la novia del sol* (*The bride of the sun*), en el Koninklijk Museum de Amberes, Bélgica. Para esta exposición, Dittborn solicita el cuadro de Brueghel *Margarita la Insensata* (*Dulle Griet*), para incluirlo en su presentación. Con el propósito de unir dos tiempos y dos culturas, alterará la imagen a través de varias operaciones: "La imprimí en fotoserigrafía y la hilvané sobre uno de los fragmentos de la XIII *Historia del rostro*, que es la Pintura Aeropostal que hice llegar a Amberes. Así devolví Dulle Griet a Flandes".⁷⁹ Años después, Eugenio se refiere a esta *Pintura aeropostal* así:

En una pintura que envié a Amberes hace tiempo aparece un pedazo enorme de una pintura de Brueghel. Entonces Amberes recibe una obra que contiene iconografías o tiempos completamente distintos. Son tiempos distintos que ocurren en Europa y en América, y sin embargo están juntos en la pintura. Entonces, el contexto es un problema. [...] El contexto no está dado nunca. Nunca sabes exactamente lo que es. El contexto son también las imágenes que tienen los belgas de lo que puede ser el arte latinoamericano, que es un estereotipo, así como las ideas que tienen los chilenos sobre los belgas, que por lo demás son inexistentes. Entonces, [...] hablar del contexto es un lugar común. En el caso de las aeropostales, el momento de producción no es un momento significativo.⁸⁰

Tiempos distintos y culturas diferentes que la creación artística pone en contacto. De alguna manera ambas obras y ambos contextos se ven enriquecidos por la evidencia de esa diferencia, y por la originalidad y la precariedad de medios de esos rostros viajeros de Dittborn.

El año 2004, Dittborn es invitado a la 26ª versión de la Bienal de Sao Paulo, con el nombre *Contrabandistas de Imágenes*, en la cual presenta la XXVII *Historias del rostro* (*Ilejí*) *Pintura aeropostal* N° 158 (2004). Él mismo escribirá y presentará su obra. En este trabajo aparece una mancha de tintura en distintos tonos de gris. Reconocemos rostros de procedencia disímil, imágenes de indígenas, delincuentes, deficientes mentales y escenas de familias tradicionales, planteando una crítica definitiva a los medios tradicionales y también a la sociedad. Se trata de una reflexión sobre el modo de ser, la mentalidad y el comportamiento colectivo e individual chileno. Más allá, se trata del hombre expuesto en su fragilidad y soledad. Refleja uno de los perfiles psicológicos más interesantes de la chilenidad. Rostros de marginados, inmigrantes y mestizos desarraigados por los movimientos sociales del siglo XX. Imágenes que bordean los límites, como dice Nelly Richard: "La figura del *margen* habita toda la narración de cómo la 'avanzada' fantasea consigo misma a través de obras que elaboran múltiples variantes metafóricas

(delinquentes o prostitutas en Dittborn, lumpen y mujer en Eltit, travestismo y barroquismo latinoamericano en Leppe, etc.)”.⁸¹

En estas imágenes impone nombres y números arbitrarios a las fotografías de los aborígenes de Tierra del Fuego, privándolos de identidad, como la sucesión interminable de mujeres, “tendera”, “tendera de oficio”, “delincuente desde 1925”. Es también una negación (no sólo una pérdida), signos vaciados que anulan nuestra capacidad de verlos. Por ejemplo “6. María”, “26. Rosa”, “25. Julia”. En palabras de Sandra Accatino: “La imagen, en definitiva, es sometida a un proceso arduo de privación de la persona, de homologación de los rostros, que son, por los procesos técnicos, por el tiempo, borrados”.⁸²

La obra aerpostal es un manchado disímil, insubordinado sobre una superficie de cortes, costuras y parches entre los que asoman los 16 rostros. Una materialidad que nos hace referir a la historia reciente como si la mancha (el fluido descolorido) desdibujara sin dejar de revelar totalmente las imágenes en su nitidez. La lejía (solución doméstica desinfectante y aclaradora) es quizás una excepción en el proceso de deconstrucción: limpia, lava, aclara, es de alguna manera una referencia esperanzadora. El montaje está compuesto por 18 paños (fragmentos) los que hacen un total de 4,20 x 12,60 mts en lona blanca *duck*, trabajada en grises con tintura, hilván y fotoserigrafía. A un costado, en el muro se cuelgan los sobres, en 5 series que atestiguan el itinerario: 1) Eugenio Dittborn, Santiago, Chile, septiembre 2004; 2) 26a Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, septiembre-diciembre 2004; 3-) Selección 26ª Bienal de Sao Paulo, Santiago, Chile, marzo-mayo 2005. Deja su función protectora y pasa a tener una función informadora, sobreviviendo en sus trayectos de mano en mano en oficinas de correos, además de contener su información técnica. El artista impone especificaciones rigurosas para el montaje de sus obras, sobre todo en el colgado por sus pliegues, incluso indica el color de las paredes (un tono ligeramente más oscuro que la obra, y que Dittborn denomina *Air Mail Painting Grey* compuesto por 60% blanco y por 40% negro).

Según ha planteado Eugenio Dittborn, él nunca realizó una “Primera historia del rostro”: “No existe la ‘Primera Historia del Rostro’, la serie comienza con la ‘Segunda Historia del Rostro’”.⁸³ Podría existir, sin embargo, una experiencia anterior formalmente similar a las de Eugenio Dittborn, según la historiadora del arte Sandra Accatino:

No se llamó “Primera Historia del Rostro”, pero indudablemente tenía pretensiones de serlo. Consistía en la representación de una serie de modelos de cabezas típicas de las pinturas que referían historias, catalogadas de acuerdo a distintas pasiones humanas: “Doncella tímida”, “desprecio con odio”, “aterrorizado”, “militar arrogante”, “extremo dolor del cuerpo”, “la extasiada”, entre otros, constituyen una sucesión de prototipos humanos y conductas clasificadas según el decoro, donde los personajes no podían representar, inmóviles, fuera del tiempo, decapitados, otra pasión que la escrita con letra cursiva, en los márgenes de las páginas.⁸⁴

Sandra Accatino se refiere al libro de Charles Le Brun para aprender a dibujar las expresiones humanas.⁸⁵ De hecho los manuales (de costura, de dibujo, y de “manualidades” en general) constituyen para Dittborn un archivo de imágenes que aluden o sustituyen el registro de lo real histórico.

Otros archivos de imágenes que sustituyen lo real provendrán de una nueva ciencia: la arqueología o antropología forense. De hecho, en los años noventa se realizaron en Chile seminarios con expertos extranjeros que venían a Santiago para ayudar en la búsqueda de los detenidos desaparecidos. La asociación es doble: por un lado, es la contribución fáctica de una rama nueva de la ciencia en el proceso de recuperación social y político; por otro lado, es la asociación analógica entre la investigación de las batallas del pasado, la recuperación de los cuerpos perdidos y el trabajo de la memoria cultural de un país.

De modo similar, al citar en su obra fotografías de delincuentes de los años 30, 40 o 50, Dittborn parece incursionar en un conflicto peculiar, a saber, el enfrentamiento entre la fotografía policial en tanto que representante del poder estatal y su ejercicio de control visual, por un lado, y el propio rostro de los delincuentes, como ciudadanos excluidos y empobrecidos, por otro lado. La fotografía en ese sentido es un testimonio de ese enfrentamiento, un documento visual de esa colisión. Junto a ella encontramos también la ficha del acusado (alias, código, fecha de nacimiento, etc.).

El recurso a antiguas fotografías de delincuentes buscaba explorar una relación peculiar entre la fotografía y las instituciones socio-políticas. Por un lado, la cámara representa el poder del Estado trabajando a través de la documentación criminalística de la policía y sus mecanismos de control y reconocimiento. Por otro lado, la cámara y el Estado colisionan con el rostro de

criminales estigmatizados como ciudadanos de segunda clase. Estas placas fotográficas, anexadas a las fichas de antecedentes penales, nombres, alias, etc., constituyen un documento visual del único espacio que una sociedad opresiva permitía habitar a un número importante de la población: las fotos de sus fichas.



Eugenio Dittborn, *La XXIII Historia del Rostro (Aljo Violet) Fragmento*. Pintura aerpostal N°128, tintura, entretela sintética, hilvan, fotoserigrafía sobre loneta duck 210 x 280 cm

Para Eugenio Dittborn son obras en proceso abierto de exploración estética, que implican una mayor participación y reflexión del espectador. La mirada del sujeto marginado es congelada por el doblez y retenida por los pliegues que la conserva mientras vuela. La insistencia en los nombres arbitrarios pasa a ser un comentario social y político, sobre el que ironiza al decir: "Los textos en estas pinturas serían como la piedra que se pone a los sombreros en la playa para que no se vuelen con el viento".⁸⁶ Poniendo en un segundo plano la realización material, Dittborn sustrae la visibilidad y busca las relaciones y signos a favor de la actitud perceptiva e imaginativa del espectador.

Buscando el contexto para unir lugares y culturas pero siempre llevando el mensaje de su lugar de origen, cuando es invitado a la exposición *Sobre Lugares: Arte reciente de las Américas*, en el Instituto de Arte de Chicago (1995), presenta dos obras. Una basada en la pintura de George Seurat *Domingo en la Grande Jatte* (1884), obra de la colección del Instituto de Arte de Chicago, *Pintura Aeropostal N° 113. En la Grande Jatte. Versión final de un domingo*. Eugenio Dittborn escribe para su presentación: "La pintura muestra dos libros abiertos sobrepuestos. El más grande de los dos es una publicación que incluye diarios de la época de la Guerra del Pacífico [...]. El libro más pequeño es una publicación del Instituto de Arte de Chicago, dedicado a la pintura *La Grande Jatte* (1884) de George Seurat".⁸⁷ Durante su producción, escribe un diario: "Octubre: Diario de la producción de la Pintura Aeropostal N° 113, en julio de 1993, en calle Bandera con Paseo Ahumada de Santiago".⁸⁸ Nos recuerda a aquella vitrina del *Naturista*, con el diario mural *Quebrantahuesos*, en 1952, Dittborn nombra la misma calle Bandera, pero juega marcando una leve diferencia y une dos calles que en la realidad son paralelas.

El fardo funerario

La segunda *Aeropostal* presentada en el Instituto de Chicago es *Pintura Aeropostal N° 95: La 13ª Historia del rostro (los Portales de H.)*. Dittborn toma otra de las figuras importantes en su trabajo: *El fardo funerario*. La curadora Madelaine Grynsztejn lo describe así:

En la *Pintura Aeropostal N° 95: La 13ª Historia del Rostro (los Portales de H.)*, Dittborn reproduce el dibujo de un fardo funerario que contiene el cuerpo de un hombre que una vez fuera el jefe de la antigua civilización Paracas; el cuerpo ha sido descubierto en una necrópolis del siglo II ubicado en la península de Paracas, Perú. El persistente interés de Dittborn en la recuperación de individuos con la exhumación real o metafórica, a través de registros fotográficos, o de diversos registros de retratos, pueden ser producto de los eventos traumáticos de la reciente historia chilena, durante la cual a muchas personas se les hizo "desaparecer" –algunos de estos cuerpos, sólo más tarde han sido desenterrados en el desierto de Tarapacá. Esta imagen en particular del antiguo fardo o canasto funerario sin duda atrajo a Dittborn por la similitud visual y funcional con las Pinturas Aeropostales. En ambos casos [...] sirven no sólo como espacios de (relativa) preservación, sino también como el medio de una "vida" renovada, como valor recuperado y en circulación.⁸⁹

Otras dos imágenes completan el collage de Dittborn, una es la balsa y otra el armadillo. La balsa, vehículo de exilio y regreso; el armadillo, animal americano de caparazón dura, porte modesto, como el envoltorio Aeropostal, que encubre su durabilidad, fortaleza y potencial impacto.

Sobre la recurrencia al fardo funerario, Eugenio explicará años más tarde su relación con estas imágenes. Dittborn estaba interesado en trabajar con el cadáver y el ajuar funerario, con el pequeño grupo de objetos que quedaba a su lado, por ejemplo, en las momias precolombinas y los objetos que las acompañan. Dice: "Descubrí que eran cadáveres que estaban acompañados de cosas que les permitían viajar. En esos trabajos todo está dispuesto en la superficie tratando de evitar el cadáver como un centro respecto del cual estas otras cosas están subordinadas: la comida, los medios de navegación, la indumentaria o las alhajas".⁹⁰

Eugenio hace esta misma alegoría en las Pinturas Aeropostales. Como ha explicado, sus obras están en tránsito: así también, las imágenes sin centro sólo se presentan en fragmentos, con sus costuras, tinturas y pliegues, lo mismo que sus textos abiertos, que están siempre en proceso. En este sentido, Luis Pérez-Oramas se refiere al estatuto contemporáneo de la obra:

En esto es singular: pocas obras como esta hacen claro uno de los estatutos definitorios de la pintura en toda su extensión metapictórica de su práctica contemporánea, a saber, precisamente, la pérdida de centro, el hecho de carecer la pintura –o lo que ella ha devenido– de un centro, el hecho de no depender más internamente, en su estructura constitutiva, de una jerarquía según la cual el “tema”, “el motivo”, el “sujeto representado”, poseería mayor envergadura semántica que el “marco”, el “título”, la “firma”, la “fecha”, el “borde” o lo que en él aparezca inscrito [...], obra donde el sentido es rastro, en donde el sentido es un centro –o su borradura– en forma de rastro, un motivo exacerbado por la sumatoria de sus márgenes paratextuales: anotaciones, citas fechas, lugares, sellos, etc.⁹¹

Entonces toda imagen iconográfica, objetos, palabras, son reducidos a una fórmula de signos, relaciones y significados en un trabajo de la memoria que busca conectar elementos distanciados, pero de alguna forma relacionados, como restos de alguna catástrofe. “La verdad así expuesta es el resultado de procedimientos de memoria menores y mayores, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados”, comenta Valderrama.⁹² *El fardo funerario* no tiene centro, su sentido queda fragmentado en un rastro de sentido, que obliga a estos trabajos a permanecer en estado de tránsito: son viajes de inciertos e innumerables recorridos.

Para Nelly Richard, la obra de Dittborn considera cómo en muchos no existe ni perdón ni olvido; un discurso de arte político asociado a una dictadura difícil de borrar:

Ayer, la obra de Dittborn protagonizó las batallas de la memoria libradas a favor del pasado obliterado por la censura ideológica de la dictadura. Hoy, la transición democrática la envuelve en otro desafío que nuevamente concierne la memoria: o mejor dicho, al pacto histórico de la relación entre memoria (el recuerdo sobreviviente de las violaciones a los derechos humanos cometidos en el reciente pasado militar) y *olvido* (el perdón a los victimarios en contribución al tema de la reconciliación nacional). Pacto necesario de establecerse ya que la denegación de los traumas del pasado –la desmemoria– hace que la compulsividad de la repetición llame a la vuelta de lo reprimido. La obra de Dittborn tiene a su haber el saber que la memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo).⁹³

Mirado con distancia, el discurso de Richard sobre memoria y desmemoria tiene a veces, a juicio de Federico Galende, un aire tendencioso. Para él, Nelly Richard habría buscado una supuesta marginalidad que el período anterior buscaba coronar como propia, subrayando deliberadamente nociones como las de “trauma”, “catástrofe” o “descampado”.⁹⁴ Por otra parte, el filósofo Pablo Oyarzún comenta que el friso histórico que Richard construye en *Márgenes e instituciones* es un discurso de tipo científico social “demasiado sociologizante”.⁹⁵

Son imágenes procesadas o, como él mismo sugiere, “son secretos”. Desde la desaparición de su psicoanalista, el amigo terapeuta que guardaba el secreto de una confesión, las Aeropostales son como el paso de un duelo sin fin, en permanente circulación. Si hay una verdad en pintura,

ésta no es más que la fidelidad a un secreto. En la hipótesis de Gonzalo Arqueros, la obra de Dittborn busca dar testimonio de “un secreto del secreto”.⁹⁶ Se trata de “la fidelidad a la exigencia y al límite que ese secreto impone al arte”.⁹⁷ De manera parecida, Nelly Richard subraya que la capacidad de la fotografía de “ser un certificado de presencia que atestigua de lo que *fue*”, la convierte en “*guardián del recuerdo*”.⁹⁸ Se trata de “operaciones realizadas por una aparato pictórico-gráfico que reactualiza las señas de lectura de un pasado obliterado, para simbolizar el rescate de una memoria colectiva a punto de naufragar”.⁹⁹ Ya nos había advertido Derrida: “Secretos sin secretos, de todas esas criptas sin profundidad, sin más fondo que el abismo de la llamada o la destinación”.¹⁰⁰ Si bien se trata de operaciones que rescatan la memoria, son operaciones de traspasos visuales que dan cuenta de la descompaginación de los registros de identidad a la que pertenecen, insinuándose “un secreto en estado de inminencia. [...] El trabajo del autor vendría a constatar una desaparición progresiva, de efecto retardado, o, en sus palabras, ‘la aparición paulatina de la desaparición’”, comenta Roberto Merino.¹⁰¹

En este sentido, Ronald Kay ha escrito sobre “la historia que falta”, sobre el hecho de que “Dittborn penetra la memoria colectiva como una zona de peligro, donde a toda velocidad, con la precaución requerida, antes de que sea demasiado tarde, hay que salvar algunas a punto de sucumbir”.¹⁰²

Richard reafirma el texto de Kay sobre la utilización de archivos fotográficos que Dittborn ubica en otro ámbito de percepción:

Pintura y fotografía comparecen en la obra de Dittborn bajo el modo de la *reversibilidad histórica de sus memorias técnicosociales*: al investigar ese modo, Ronald Kay reubica la discusión en torno a la conformación de ambas técnicas en la perspectiva formada por ámbitos de recepción en un espacio histórico-geográfico concreto. [...] Al trasladar las fotos de un campo de referencialidad a otro, Dittborn les da a esas imágenes encontradas la oportunidad de interconectar sus fuentes para recombinar sus nexos a la historia: *desensambla y reensambla sus archivos fallidos de identidad hasta que su símbolo cobre legitimidad*. Reinterpreta la memoria nacional en sus lapsus fotográficos (retratos populares y escenas cotidianas) hasta desbloquear el recuerdo que la retiene traumada.¹⁰³

En su *XXVII Historia del rostro* (2004), a diferencia de sus anteriores series de *Historias del rostro*, hay ahora “tintura”, como lo llama Dittborn. Deja que el azar manche la tela; la mancha va atravesando capas, abriéndose a juegos accidentales. La obra se presenta en la 26ª Bienal de Sao Paulo y se expone a su regreso en abril de 2005 junto a una selección de la Bienal de Sao Paulo en el MAC Universidad de Chile. En un artículo que se titula “Atreverse a hablar de belleza”, se destaca: “La propuesta curatorial es de Alfons Hug, proclama la vuelta a la pintura y al artista como un creador ajeno a las vicisitudes del mundo contemporáneo [...] La obra tiene el carácter de un hito, ya que se trata de una aerpostal bastante distinta de las que conoce el público chileno, nos da cuenta del ‘último Dittborn’, uno que está más cerca de la pintura que de la gráfica”.¹⁰⁴ Dittborn jamás dejó de referirse a sí mismo como “el pintor”, ni a su trabajo como “pinturas”.

Se trata, sin embargo, de pinturas que pasan por los dilemas de las artes visuales de las tres últimas décadas: cierta desvalorización del oficio de pintor de caballete, de la factura manual, de

la destreza, de la huella física, de la pincelada propia. A diferencia de sus trabajos de décadas pasadas, los rostros no aparecen agresivos, sino entre aureolas de sucesivas capas transparentes de tintura, sumergidos por el fondo en la gigantesca y gris pintura aeropostal.

A propósito de esta obra, Valderrama vuelve a ciertas asociaciones históricas, literarias y poéticas, en particular a aquella bella imagen por la que Gabriela Mistral se atrevió a definir el secreto de la poesía, a saber, aquella “extraña lágrima” que precede a la muerte.¹⁰⁵ Merino intuye una relación entre esa imagen de la lágrima fijada por la sal con la mancha marcada por el duelo: “Me siento tentado a vincular las manchas de tintura en las obras de Dittborn con la interpretación más extravagante de Kerner: la de la comunicación con los muertos, y a llegar, mediante esta relación, a aquel momento doloroso y remoto: 1976, el de la orfandad, el del extravío, cubierto durante décadas por la sistematicidad artística y por la inteligencia del autor”.¹⁰⁶

En ese sentido, Ticio Escobar considera que “al convertirse en mancha, la pintura deviene huella. La mancha es, así, tanto sustancia pictórica misma como su impresión, su vestigio o su rastro. Pintura y residuo; pintura y tintura, tal vez. Este doble estatuto suyo (de presencia/ausencia de sí) determina los movimientos y los límites de la pintura”.¹⁰⁷ Con la *tinctura* (como la llama Dittborn), el artista vuelve a los límites de la pintura: “Derramo un líquido gris sobre los paños estando unos sobre otros, calzados, coincidiendo sus cuatro ángulos rectos. El líquido gris [...] atraviesa impregnando lentamente todos los paños sobrepuestos. Algo así ocurre cuando la humedad infiltra y mancha un libro: hongo húmedo y sin volumen que se instala colonizando irreversiblemente sus páginas”.¹⁰⁸

Como mencionamos, Merino centra su atención en el relato que dio inicio a “la aparición paulatina de la desaparición” y reflexiona sobre el duelo a través de las obras de Dittborn dando cuenta de que a través de su obra visual se insinuaba un secreto en estado de inminencia; es decir, algo que no llegaba jamás a un plano manifiesto. El mismo Merino le habría dado a entender a Dittborn que sus primeras imágenes de nadadores –especie de leit motiv de la serie de Pinturas Aeropostales de principios de los 80– databan de 1976, año de la desaparición de Gabriel Castillo, su psicoanalista, cuyo rastro se perdió definitivamente. El rumor de que su cuerpo había sido hallado semisumergido en un canal santiaguino no fue más que eso: un rumor fantasmal. De la relación entre este hecho biográfico y el iconográfico, Dittborn se habría percatado mucho tiempo después. Merino reflexiona:

En esos años, el dolor de la pérdida aparecía en las obras mediado por una suerte de refracción y las imágenes de nadadores fueron entendidas políticamente, rebasando el círculo de los afectos personales. La intención encriptada en aquellas figuras –y en las de deportistas en general– más bien inducía a pensar que sus gestos de esfuerzo máximo no remedaban, ni evocaban a los torturados del régimen militar, sino que estaban ahí por ellos: eran su vigilia. Se trataba de una lectura satisfactoria: una imagen se superponía a la otra en una especie de “transparencia velada”. Sin embargo, este esquema de significación no borraba esa otra relación: la del dolor personal purgado por un proceso artístico insistente.¹⁰⁹

Esa ausencia de un cuerpo con presunción de muerte, ha estado presente en las obras de Dittborn por más de dos décadas. Como dice Merino, “los cuerpos de las pinturas aeropostales

[...] tenderían a restituir simbólicamente el cuerpo ausente y primordial. El trabajo compulsivo del autor, vendría a constatar una desaparición progresiva, de efecto retardado, o, en sus palabras, 'la aparición paulatina de la desaparición'".¹¹⁰

En definitiva, y siguiendo las palabras de Adriana Valdés, así como Dittborn se "desmadra" de su relación con la historia de la pintura chilena, con las Pinturas Aeropostales literalmente se desmarca. El marco de las telas, de los lienzos, de los bastidores que las tensan y las arman, o que fijan sus dimensiones, deja de existir, siendo sustituido por otros materiales plegables, como el papel, la entretela sintética, o más recientemente, la lona *duck*: "En paralelo con el 'desmadre', el gesto (la gesta) se lee como una forma de crear libertades donde no las hay. Por una parte, salen de la escena chilena, que ya a mediados de los años ochenta se había vuelto irrespirable, y se separan así de sus estrechos parámetros de reflexión y de sus juegos de poder en espacios reducidos: cambian de horizontes de referencia".¹¹¹ Eugenio no se puede enmarcar y con estas obras, una vez más, se inquieta, se desespera y se libera de las clasificaciones para volver a ser un infatigable explorador de nuevos caminos.

La Lección de Pintura

Consecuente con su interés por aquellos antiguos cuadernos que enseñaban manualidades, y vinculado íntimamente a su infancia, Dittborn va a realizar *La Lección de Pintura I y II*. En efecto, es necesario hacer la conexión con el ambiente familiar. Por el lado de su madre, María Santa Cruz –a quien dedica su catálogo *Fugitiva* (2005), con un poema de Ronsard–, vivía con ellos el tío Miguel, hermano de su madre, que sufría de una enfermedad neurológica, algo parecido al Párkinson. Era aficionado a la música, disfrutaba de ir a conciertos en el teatro Municipal de Santiago y tenía talento para la pintura y el dibujo, alcanzando una gran destreza, a pesar de sus manos temblorosas. En palabras de Eugenio, se trataba de un "grandísimo dibujante". Tenía el tío Miguel un libro de lecciones de pintura de las escuelas Zier.¹¹² Señala Pérez-Orama: "Muchos años después, Dittborn, al ejecutar su propia lección de pintura, dejará caer allí la referencia al origen disciplinario de su oficio –la escuela–, en un campo terapéutico y anamnésico



Eugenio Dittborn, *La Lección de Pintura II* (1989) Pintura, fotoserigrafía, hilvan sobre entretela 210 x 289 cm

minado de memorias personales en donde sobrevive, y también subyace, la incommunicable herencia que yace en su propio nombre propio”.¹¹³ Hay sin duda una referencia sarcástica a la pintura como “disciplina”, como “práctica disciplinada”: “Aprender Dibujo y Pintura está de moda”, por la mañana, tarde y noche, en toda la extensión de América, las Escuelas Zier no cesan en su empeño de diplomar pintores profesionales.

En relación al estudio de pintura por correspondencia en los Estados Unidos, Eugenio Dittborn se manifiesta rotundo: en el mundo actual (globalizado, hiper-comunicado y consumista), donde todo parece que todo se puede comprar, parece posible llegar a ser un artista del dibujo nada más siguiendo los manuales por correspondencia “hágalo usted mismo”. Al respecto cuenta: “Lo que yo buscaba era el punto de descomposición de las bellas artes, el paso del renacimiento al arte comercial norteamericano por correspondencia. Y eso es enseñado desde libros; tú no tienes que ir a la academia ni titularte ni ser un pintor ni nada de eso, sino que aprendes a dibujar en casa. Y eso me interesa mucho”.¹¹⁴

Dittborn recurre a la ironía en *La Lección de Pintura*, presentando las imágenes cosidas con puntadas o dibujadas sobre un campo de *drippings*, con lo gestual de la mancha (a lo Jackson Pollock). Concluye Pérez-Oramas: “Tal es, en la instancia de su plegadura o de su sarcasmo disciplinario y en el escarnio de todas sus colgaduras, en cada uno de sus expolios figurales y textuales, la extraordinaria lección de pintura de Eugenio Dittborn”.¹¹⁵

Videos-Arte

La incursión de Eugenio Dittborn en el videoarte también es destacable dentro su producción artística. Se iniciará durante la primera mitad de la década de los ochenta. Importante fue su amistad con el cineasta Carlos Flores, con quien hizo varios guiones nunca realizados. Entre esos trabajos que nunca vieron la luz, llevaron a cabo unas entrevistas notables a los cuatro boxeadores chilenos que alguna vez disputaron títulos del mundo (Toni Loayza, Arturo Godoy, Godfrey Stevens y Martín Vargas), que aún no se han decidido a editar.

Dittborn reconoce que la idea de hacer video surge, entre 1977 y 1981, del deseo de salir de los talleres de serigrafía. Le interesaba la imagen audiovisual porque era uno de nuestros habituales medios de contacto con el mundo de afuera desde nuestro mundo privado. Sin duda, las imágenes de los spots publicitarios, de los noticieros, de los eventos deportivos televisados, las teleseries, etc., han formado decisivamente nuestros hábitos perceptivos audiovisuales. Por eso señala Eugenio: “¿Cómo podría el trabajo video omitir ese hecho crucial? Una posible respuesta yace en algunos de mis videos y consiste en incluir allí, *incrustándolos*, fragmentos televisivos para someterlos a análisis haciendo ficción con ellos *sin sublimarlos*, eso es manteniendo el *estatuto de cita* de los fragmentos televisivos”.¹¹⁶ Dittborn intenta manipular y editar la imagen en movimiento tal y como hace con la imagen fija, grabando imágenes televisivas y re-procesándolas. Por ejemplo, reflejadas en espejos cóncavos, transformándolas en negativo, granulándolas, desenfocándolas, monocromatizándolas, congelándolas, o ralentizándolas fluidas o entrecortadas. De estos videos de los años ochenta, sólo tres han sido reeditados el 2008. Ofrecemos a continuación una lista de sus videos-arte:

- *Lo que vimos en la cumbre de la corona* (1981). Una actriz de radioteatro interpela al espectador con su mirada directa y voz histriónica, leyendo a la cámara durante 20 minutos una vieja crónica de la revista *Vea*.

- Coeditado con Carlos Flores realiza *Historia de la Física. Cambio de Aceite* (1982) de 18 min., y *La física de la historia* (1989), de 4 min. Muestran el registro en video del *Derrame de Aceite Quemado en el Desierto de Tarapacá* (1981). Supone una de sus limitadas incursiones en el campo del *land-art*. La secuencia muestra al artista volcando un tambor de 350 litros de aceite quemado sobre el desierto de Atacama, en la región del Tarapacá. Como el líquido es demasiado viscoso para fluir el artista lo extiende y lo desparrama con las manos a pesar de lo cual sólo consigue dejar una pequeña mancha en el desierto como testimonio de su acción.

- *Satelitenis* (1984). Trabajo que reúne los videos que se enviaron a modo de correspondencia Carlos Flores y Dittborn desde Chile y Juan Downey desde NY durante el periodo 1982-1984. Recibían el video y agregaban sobre éste una mirada desde las dos ciudades.

- *5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música* (1986). Collage audiovisual en el que se mezclan imágenes pertenecientes a varios estratos de la cultura popular. Desde ciegos músicos callejeros entonando canciones frente a una cámara que no ven, hasta grupos de rock argentino, junto con imágenes de eventos deportivos como los Juegos Olímpicos de Los Angeles '84.

- *Pietá* (1986). En la actualidad, existen cuatro versiones en video de esta obra, en la cual Dittborn recoge el momento exacto de la caída de algún jugador en el registro de la transmisión en directo de un evento deportivo.

- *El Crusoe* (1990). Muestra dos momentos en la playa de apariencia muy distinta. En uno, rodado en blanco y negro, hay un hombre que yace sobre la orilla del agua mientras la voz de una mujer cuenta la historia de un naufragio. Otra grabación se cruza con ritmos y colores opuestos, en la que podemos ver una hiperactiva playa en un multitudinario verano turístico. Duración: 16 minutos.

- *Vánitas* (2007). Es un proyecto de escritura propuesto como variante a su obra visual. En la oportunidad se instalaron sobre el piso de la galería Matucana 100 1.900 ejemplares cuya portada y contraportada dieron lugar a una superficie cromática de 2,5 x 40 metros.

En año 2011, Dittborn tiene el privilegio de ser el primer artista chileno homenajeado por la 8ª Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, Brasil. El artista envía una selección de sus más emblemáticas Pinturas Aeropostales realizadas a partir de los años ochenta, acompañándolas de tres producciones en video.

Vistas como obras que se extienden en el tiempo y el espacio, dice: "A mí lo que menos me interesa es el homenaje. Lo que sí me importa es estar en relación con otros proyectos que también tienen muchas cosas en común con el mío, como la posibilidad de atravesar límites políticos y geográficos y cruzar fronteras. Este no es un homenaje a un artista consagrado, sino que más bien mi exposición se conecta con las obras que he visto acá".¹¹⁷ Por su parte, el curador

general, José Roca señaló por su parte: “Siempre quise trabajar con Dittborn, porque me parece que es una de las figuras claves del arte de América Latina. Aquí se dio la oportunidad de hacerlo, puesto que su obra tiene relación con la idea de la transterritorialidad. Trabajar con Dittborn fue extremadamente interesante, porque me permitió adentrarme en su compleja iconografía”.¹¹⁸



Eugenio Dittborn, *Montage en Bienal Mercosur* (2011)

Docente y formador

El 2005 Eugenio recibe el Premio Nacional de Arte. La decisión del jurado estuvo basada en “la enorme relevancia nacional e internacional de su obra y su extensa labor docente y formativa”, según consta en acta leída por el Ministro de Educación y aparecida varias veces en los medios de prensa.¹¹⁹

Son innumerables los alumnos que han pasado por su taller *Unavezalmes*. Es además profesor visitante del Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde “les saca trote” (en sus palabras) a un grupo de alumnos graduados de distintas proveniencias que cada año logran entrar al prestigioso postgrado. Habla con entusiasmo de esa experiencia, señalando además que parte de su labor es conducir a los estudiantes a que desaprendan muchas cosas para que puedan seguir adelante: desgraduarse para poder postgraduarse.

Desde su primera experiencia de talleres en los años ochenta en la Escuela de Arte UC, sus alumnos lo admiran y les entusiasma escucharlo. Era un proyecto de “hacer Universidad dentro de la Universidad”; una subversión de la institución del arte en plena época del régimen

militar.¹²⁰ Nuevamente con su estilo rupturista y jocoso, en un vuelco de los noventa, envía un volante para un “Taller de Pintura”, invitando a los jóvenes a experimentar con la pintura: “It’s now or never”.

Dittborn no se agota: renueva y despliega su capacidad creativa, traspasada de sentidos, a medida que las fuentes y propuestas se deslizan, pintar tiene ahora un carácter diferente al de la lucha por el estilo y por la individualidad. Pintura que puede ser el pintarrajeo o la tintura: en vez de la mancha la puntada; en vez de la escritura la borradura. Dittborn es enemigo del estilo y despierta en sus alumnos la búsqueda, como un juego. Los motiva a buscar y desarrollar otros trabajos investigando en paralelo a las enseñanzas que recibían en las escuelas de arte. “Era una lógica un poco más subversiva”, comenta Iván Navarro, alumno y luego asistente de Dittborn, que ha mantenido una estrecha comunicación con él.¹²¹ “No disculpa fácilmente en los otros, porque cada vez que hay una alusión al referente político en el sentido en que lo estamos hablando, Eugenio tiende a considerar que es superficial o que no está, en tal caso, materialmente solucionado”.¹²² Consecuente con su trabajo, nunca se va a dar de un modo literal el referente político.

Elige a sus alumnos, los testea y recorre sus respectivas trayectorias de vida; los hace profundizar en su análisis. “Me apasiona lo crítico experimental de la última generación, el azar es importante” dice,¹²³ y se inquieta sobre la situación actual en relación a la formación de los artistas, como lo demuestra su texto para el catálogo de la exposición itinerante por el Asia, titulada *Fantasmatic*:

En Chile los artistas de esta muestra estuvieron en escuelas de arte anacrónicas y mediocres, se ganan la vida con dificultad, dos de ellos viven y trabajan en Nueva York, los otros siete viven en Santiago de Chile. Las invitaciones para exponer fuera del país son escasas. Estos artistas no aparecen en televisión ni en revistas ni en el periódico.

¿Venden sus obras?

Respiran con dificultad.

¿Respiran con dificultad?¹²⁴

Su taller *Unavezalmes* fue una suerte de economía de sobrevivencia, en un momento de aislamiento necesario del artista. Su propósito es que cada alumno –todos egresados de escuelas de arte entre 25 y 35 años–, encuentren su propio camino. Se reúnen para mostrar sus avances y los invita a un debate en el cual Eugenio Dittborn hace un análisis crítico sobre temas, lenguajes, formatos y significados. En opinión de algunos artistas y discípulos directos de sus talleres, Eugenio es admirado porque “se desmarca de manera inteligente de las prácticas neovanguardistas que muestran el trauma de manera más



Eugenio Dittborn, invitación Taller de Pintura (2010)

directa, más panfletaria”, dice el artista Patrick Hamilton, y recuerda que alguna vez le dijo Dittborn “que no le gustaba que le hablaran de periferia, de marginalidad o de drama político. Él hablaba de los pliegues”.¹²⁵ Iván Navarro señala: “Dittborn es un modernista. Y yo aprendí eso de él, porque lo político empieza por ser para él el modo en que funciona la obra, el modo en que se mueve la aerpostalidad.

Y la verdad es que yo apliqué parte de eso a la hora de preguntarme por cómo aplicar la política de la energía en el desarrollo de determinadas estructuras”.¹²⁶ Y se refiere también a la influencia que tiene sobre otros artistas. Iván recuerda además cómo Dittborn fue profesor también de su hermano Mario y de la generación del 86 cuando cierran la Facultad de Arte de la Universidad de Chile y produce una migración a la Universidad Católica: “Mellado vio en esa generación formada por Dittborn la posibilidad de rearmar un grupo de trabajo en el que había ciertas incidencias de la Escena de Avanzada”.¹²⁷

Transferencia y Proyección

En términos generales, la opinión de los críticos que han seguido de cerca su trabajo es elogiosa, situando su obra en un lugar fundamental del espacio cultural chileno. “Párrafo aparte merece, como siempre, Eugenio Dittborn”, dice Adriana Valdés, que lo conoció en 1974, desde su primera exposición.¹²⁸ “Me interesó muchísimo, entre otras cosas porque me excedía. [...] Tenía un cierto hábito, un cierto rigor, trabajaba con buenas fuentes, sabía escribir, pero todos eran siempre referentes nuevos, todavía no validados académicamente. Algo de gran exigencia. Y Dittborn me sumía en esa exigencia. ¡Ese sentido del humor!”¹²⁹ Justo Pastor Mellado, por su parte, señala que sólo hay dos momentos de “transferencias duras” en el arte chileno, que tienen lugar en los sesenta con Balmes y con Dittborn en los setenta.¹³⁰ Y el teórico inglés Guy Brett considera: “Eugenio Dittborn casi nos fuerza a hablar o a escribir, inicialmente, como espectador de las Pinturas Aeropostales, y en mi caso, como alguien que recibió varios de estos trabajos por correo. Él se las ha ingeniado para que estemos expuestos a su obra en una forma precisa. Escribir sobre arte generalmente es escribir sobre su origen, un intento por hallar y heroizar el punto de producción, más que aceptar el punto de recepción”.¹³¹ Lo cierto es que se ha escrito suficiente y existen muchos textos interesantes sobre su trabajo, que realzan la capacidad de su obra para metaforizar “la globalización, las transacciones centro-periferia, los viajes y entrecruzamientos físicos, imaginarios y de representaciones, el traspaso de fronteras, la seudodescentralización postmoderna”, como señala Gerardo Mosquera.¹³²

Eugenio Dittborn es un artista que le dará un desarrollo único a la gráfica en *Final de Pista*, en cuyo catálogo cada página es de una gran complejidad de edición y contenido, con múltiples relaciones, tramas, tonalidades, variaciones gráficas y textos. Recuerda, como hemos dicho, las obras de Lichtenstein y especialmente el *Quebrantahuesos* a través de *Manuscritos*. Separado de la exposición, el catálogo es en sí mismo una obra fundacional, como va a suceder a futuro en toda la obra de Dittborn donde la palabra y los textos parecieran querer develar algo que es intraducible, intangible. Por eso es acertado Justo Pastor Mellado al señalar que “aquí no hay aerpostalidad, pero sí está el método”, y agrega que “la aerpostalidad es una consecuencia, un recurso necesario, parte de un momento preciso que permite reorientar el trabajo de *Final*

de Pista".¹³³ Remitiéndonos a los textos antes citados, hay en el repertorio icónico de sus Pinturas Aeropostales un conjunto de imágenes que se conjugan de manera aparentemente simple, pero que encierran una gran complejidad. Son obras que establecen relaciones a través del hilván y las costuras que se encuentran sobrepuestas a unos fondos marcados por la mancha o la huella de algún líquido que escurre libremente, volviendo a la presencia más "primordial y primitiva de la pintura, ajena y previa a las convenciones de su práctica".¹³⁴ Son obras que "proponen claves esquivas, claves de un sentido que no es jamás un solo sentido, que se ubica siempre en el horizonte de la inminencia".¹³⁵

Su obra parte en 1976 del luto de la pérdida, e irá elaborando por vías distintas, tanto en lo visual como en lo material, un lenguaje con claves de lectura sobre lo incomprensible y lo impensable, con la mancha y la huella. "Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano depositadas en forma de derrame sobre telas".¹³⁶ Manchas que son huella (como huellas digitales), gotas (como gotas de sangre), que evocan siempre los fluidos corporales. En 1980 Ronald Kay había el texto "Caja de herramientas" de Dittborn en *Del espacio de acá*. En particular, Kay insistía en su libro en el extremo vergonzante de la mancha, y en la necesidad de escamotear la obscenidad de lo corporal: "Las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos, involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural. [...] La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior".¹³⁷ Como bien lo expresa Kay, conocedor a fondo de la obra de Eugenio Dittborn, en la obra de éste se percibirá siempre la insistencia de la mancha, de algún escurrimiento incontrolable que no se puede o quiere ver, que no se alcanza a ver.

En el fondo, la estrategia de las Pinturas Aeropostales constituye a la vez un acto de resistencia y de un gesto pragmático. A juicio de Matías Rivas, "Eugenio Dittborn inventa la *pintura aeropostal* como una manera de escapar a la asfixia del ambiente del arte nacional".¹³⁸ Pero para Dittborn se trata ante todo de un caballo de Troya que superando las distancias llega a otras periferias. Así, por ejemplo, la *Pintura Aeropostal N°75, Si librados a su propia suerte*, indica el deseo de salir y el incierto futuro de las primeras Pinturas Aeropostales. Eso fue en una de sus primeras salidas a exponer en el extranjero, para *Transperiphéria* (1989), en el Australian Center for Photography de Sydney. En definitiva, no le interesa irse de Chile, pero el hecho de que las Pinturas Aeropostales pudieran cruzar los límites tenía que ver con un gesto político. Eugenio señala:

Mi intención iba por el lado de salir del aislamiento congénito de Chile de los últimos 500 años. El confinamiento también es un hecho político y salir de eso con la facilidad con la que salieron estas pinturas también es un gesto político. Yo no quiero reducir la política en el arte a la representación de algunos acontecimientos, sino a hacer política. Estas obras están hechas para contradecir y cruzar límites de varios tipos. [...] Es una especie de híbrido entre la historia epistolar y la historia de la pintura. Cuando estas pinturas hacen una pregunta de carácter "político", ésta es totalmente indirecta.¹³⁹

Es criticado por la nueva generación de teóricos cuando le pide a otros que le escriban sobre tal o cual obra o aspecto de su obra, como en el caso del catálogo para *Fugitiva*. Dice el teórico Matías Rivas: "Eso de ser un artista que se administra es triste en un país tan chico con un

espacio cultural hiperreducido".¹⁴⁰ Federico Galende agrega: "Bueno, también es cierto que todo eso es parte de una generación que no ve con buenos ojos que le escriban encima, a pesar de que se formaron en una escena en la que el sujeto, como decía Lacan, siempre es hablado. Es la generación de la mancha, pero de una mancha paradójicamente administrada analmente. Sin esa paradoja, no se entiende una *aeropostal*".¹⁴¹ Pero Dittborn confiesa abiertamente en entrevista: "Lo que yo hice en *Fugitiva*, fue imponerle a quienes escribieron allí un núcleo de pinturas particulares. Y es ese núcleo de pinturas con el que ellos se las tuvieron que ver".¹⁴²

Dittborn se ha marginado de exposiciones cuando tiene diferencias con el criterio curatorial como fue para *Chile 100 años artes Visuales* en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 2000, o como fue el caso de la I Trienal de Chile 2009.¹⁴³ Su carácter peculiar se revela también en las palabras de Matías Rivas: "Tú quieres trabajar en una entrevista con Dittborn, y Dittborn te pide que le envíes antes las preguntas por escrito y te agrega que va a pensar si las responde... Por culpa de esas mañas su obra inmensa y magnífica es menos conocida, menos libre de asumir interpretaciones y críticas".¹⁴⁴ El problema es que muchos están acostumbrados a cercar los territorios. Como cuando la revista *The Clinic* el 2009, le preguntan: ¿Qué artistas son gravitantes para su generación? Responde por email y en mayúsculas: "ESO QUE USTED LLAMA 'SU GENERACIÓN'... SOMOS SOLAMENTE DOS: GONZALO DÍAZ Y YO".¹⁴⁵

GONZALO DÍAZ (1945)

Gonzalo Díaz¹⁴⁶ irrumpió en la escena pictórica chilena al exponer el año 1980 una obra fundamental, con un fuerte componente de parodia: *Los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno*. Los académicos Ivelic y Galaz dicen sobre esta obra: "Se trata de un tríptico al óleo protegido con vidrios, hecho éste último que pone en el tapete de la discusión el carácter exhibicionista de la pintura y pre-anuncia la radicalización de su postura en trabajos posteriores".¹⁴⁷ Se trata de tres paneles cuyos títulos individuales son: *Cortina de humo para filosofar con el martillo*, *Muletillas para la danza* y *Aspectos ocultos de la ronda nocturna*. En el panel central, citando el célebre cuadro de Rubens *El rapto de las hijas de Leucipo*, el tratamiento es a la manera de un boceto, como un apunte de la obra, con aguadas, zonas de tela sin pintar, técnica que mantiene en los tres



Gonzalo Díaz, *Los Hijos de la Dicha* o Introducción al Paisaje Chileno, 1979 Tríptico, óleo sobre tela 200 x 556 cm

paneles. En relación al título, anuncia lo que será a partir de entonces su estrategia habitual, una contradicción entre título e imagen, con el propósito de ironizar, parodiar y confundir al espectador frente a la obra.

La obra es presentada y gana el Premio del VI Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, en el Museo Nacional de Bellas Artes (1980). El mismo año, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Díaz es profesor de pintura y dibujo; el rector designado por la junta militar, Kurt Herdand, le ofrece una beca para estudiar un año en Florencia. Para completar su beca hará un canje de obras con la Corporación Amigos del Arte. Esa es la única vez que Gonzalo Díaz vive fuera de Chile. Justo Pastor Mellado cuenta que en el momento en que Leppe produce *El perchero* y Dittborn está produciendo *Final de pista*, Gonzalo Díaz aún no entraba en la polémica:

"Los hijos de la dicha" plantean el momento más avanzado de la 'revalorización pictórica oficial'. Por eso corresponde a un momento crucial en la reconstrucción de la densidad de la escena, en esa coyuntura. [...] ¿Qué es lo admirable de "*Los hijos de la dicha*"? Hay dos cosas: la representación de la carnalidad y la estrategia de modificación de la cita pictórica. [...] "*Los hijos de la dicha*" es una obra clave del momento en que se abre una polémica y el hecho de que en 1980, la obra de GD no era considerada ni reconocida por el bloque ricardiano.¹⁴⁸

Los hijos de la dicha formará parte, muchos años más tarde, de la exposición *Desde el otro sitio* en el NMCA, Seúl, Corea (2005), que reunía obras de la colección del museo exponiéndose por primera vez en el exterior. Como curador de la muestra, Francisco Brugnoli, Director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, escribe que con su irónico título *Los hijos de la dicha* "es un claro reclamo a favor de una pintura reflexiva, de consistencia histórica". Y añade: "No parece además una advertencia respecto al hedonismo de la generación que pronto emergerá, la cual parece configurarse como primera consecuencia del *corte cultural* en relación al régimen".¹⁴⁹ Díaz lo que está buscando es desmarcarse de su proyecto anterior.

Su formación en la facultad recibe la influencia del artista Adolfo Couve, de quien fuera su alumno y luego su ayudante. Coincidiendo con la reforma de la universidad el año 1968, Couve decide no pintar más y dedicarse a escribir. Al dejar su puesto como profesor, Díaz como su ayudante asumirá la cátedra de pintura y dibujo siguiendo los métodos tradicionales de la enseñanza académica del arte. Al no conformarse con los postulados asimilados buscará nuevos procedimientos a su actividad artística hasta su estrategia de ruptura ya señalada. Cuando Gonzalo Díaz recuerda esos tiempos dice: “Por aquellos años andaba en otra, muy perdido [...] Todo se dio para mí con retraso [...] todo mi trabajo tiene que ver con el retraso”.¹⁵⁰ Para Federico Galende, *Los hijos de la dicha* “le impone un principio reflexivo muy decisivo a la pintura, o si se prefiere, a la pregunta de qué significa pintar”.¹⁵¹

Historia sentimental de la pintura chilena (1982)

A su regreso de Italia, Gonzalo Díaz acentuará su postura crítica con su obra *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982). Investigando nuevos medios para expresar sus preocupaciones artísticas y políticas, había llevado una carpeta de archivo de imágenes, entre las cuales llevaba un envase del detergente Klenzo: “Lo tenía pegado con chinches en mi taller de Florencia”.¹⁵² Cuando llega a Chile, no tiene ya su lugar en la Facultad de Bellas Artes ni tampoco su antiguo sueldo. Sin los medios necesarios, trabajará su obra con papeles, lápices, pintando con esmalte industrial, timbres de goma, llegando a realizar 22 láminas con la precariedad de lo que tenía a mano. A Nelly Richard, por entonces directora de galería Muebles Sur, le gustó el trabajo exponiéndolo, sin catálogo de obra pero Carlos Leppe editaría una tarjeta postal en blanco y negro después de la exposición. “Después salió el mito de mi vínculo con la Avanzada, pero yo no tenía nada que ver con eso. Fue un mito tejido por gente aterrorizada por la inteligencia discursiva que no entendía nada”.¹⁵³



Gonzalo Díaz, *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982)

La obra toma su matriz icónica de la imagen femenina de los años 30, vestida de holandesa en el envase del detergente Klenzo, que será reproducida y alterada en su recreación artística. “Para lavar la pintura”, dice Gonzalo. Desde ese momento Díaz no ha dejado de buscar nuevas formas de expresión, profundizando de modo especial en la búsqueda de medios productivos y técnicos que le permitan “nuevos enjuiciamientos a los sistemas, procesos, y contextos que él mismo había recorrido y propuesto en las exhibiciones anteriores”, dicen los académicos Ivelic y Galaz.¹⁵⁴

La iconografía del detergente Klenzo habla de una crítica a la herencia cultural eurocentrista. “Cabe preguntarse: ¿Cuál es el pasado imaginario de nuestra pintura?”.¹⁵⁵ Para la gran mayoría de los latinoamericanos las obras maestras del arte universal



KLENZO

Gonzalo Díaz, Klenzo

occidental se nos han transmitido a través de reproducciones en libros de arte. Siglos de historia del arte reducidos a imágenes en miniatura cuya calidad de impresión empezó a mejorar recién en los últimos cuarenta años. Entonces cuando Gonzalo Díaz coloca en su obra la imagen de la figura femenina holandesa en su traje típico, que en el detergente se introduce en nuestros hogares para lavar baños, busca elevarla como valor cultural. La artista argentina Liliana Porter recuerda una experiencia similar: “En mi país hay un dulce de batata con la Gioconda [Mona Lisa] y crecí pensando que la pintura de Leonardo Da Vinci era sólo eso, un dulce de batata”.¹⁵⁶

Para la serie *Historia sentimental de la pintura chilena* (1982), Díaz realiza una serie de obras gráficas en técnica mixta de las que destaca la obra *Sin Título*, que obtiene el Primer Premio de Dibujo en la III Bial de Gráfica Universidad Católica, realizada el Museo Nacional de Bellas Artes (1982). En el libro sobre el Patrimonio Artístico de la Universidad Católica, los académicos Gaspar Galaz y Flavia Muzo dicen:

Utiliza un texto [...] que dice: *Eres la única en la hist. sent. de la "Pint. Ch."*. Este está trabajado con letras de molde y se convierte no sólo en el título de la obra sino en el de la larga serie que utiliza la imagen de la niña del Klenzo [...] –que es la representación de la felicidad de la mujer moderna– que tiene en su mano izquierda, mostrándolo, el envase del detergente Klenzo, que a su vez la muestra en la misma actitud de la imagen encontrada y descontextualizada de su función utilitaria y llevada al espacio del arte [...]. La elección que hace Gonzalo Díaz de esta imagen –que está en el colectivo nacional– no es otra cosa que revisar y a su vez citar las imágenes del mundo cotidiano de nuestra sociedad.¹⁵⁷

La obra es intervenida con impresiones a color, textos impresos con plantillas, invierte los colores y los textos de la caja Klenzo, como: “Querida madonna: he puesto en ti... ojos, querida pintura chilena”; “Puse, querida, los ojos en ti. Perdida, yo podría también amarte”.¹⁵⁸ La caja de Klenzo corresponde a la estrategia de limpieza estética del gramo serigráfico monocromo, que es representado antes por el artista Eugenio Dittborn en su obra *Delachilenapintura.historia*, de la cual Díaz reconoce que es un antecedente temático, pero no en términos procedimentales, solo que ambas obras son sobre papel y a mano, dice: “Y probablemente en la cuestión fragmentaria de las láminas [...] fragmentación del cuadro, aunque si hubiera sido por mí, le habría puesto marco”.¹⁵⁹

Gonzalo Díaz hará una unión en su estadía en Florencia con las Madonas italianas y la figura femenina del detergente Klenzo. Reflexionaba con ello frente a la historia de la pintura en el centro del desarrollo en el Renacimiento, con sus magníficas obras de la Madonna y el niño y nuestra historia del arte, dice:

Mi hipótesis era que a la pintura chilena le faltaba la Madona y que por eso no podía terminar de constituirse como pintura. No podía hacerlo porque jamás había tenido que pasar por la representación de la virgen, de las grandes narrativas [...] la figurita de *La Klenzo* era la Madonna faltante de la pintura chilena. [...] Y eso me permitía llevar adelante un proceso de desmistificación interno.¹⁶⁰

En el traspaso y cambio de formato la obra bidimensional pasó a dejar las categorizaciones de género pintura-dibujo-grabado y darle preponderancia al mensaje escrito, por medio del estampando serigráfico de textos parodiando la imagen de la Madona: “Su chica del Klenzo había recromatizado (habría que decir: repulsionalizado) un paisaje de arte entonces despintado. [...] En la *Historia Sentimental*, la figura del Klenzo (referente gráfico de la industria publicitaria) armaba la contra-versión de la memoria oficial editada por la historia del arte, desde lo doméstico-popular como categoría excluida de su escala de refinamientos”.¹⁶¹ Para el artista Carlos Altamirano, la “niña Klenzo” se convierte en marca registrada: “Ya es una imagen transitada por avalada y garantizada”.¹⁶²

Cuando se encuentran por primera vez con Eugenio Dittborn, en la inauguración de la muestra, conversan largamente frente a la obra sobre la manualidad y el oficio: “Porque todo el mundo hablaba de la movida, etcétera, no de cómo estaban hechas las cosas, de los materiales, del tipo de trazos, de los achurados mecánicos, los espesores y resistencias de los papeles, y nosotros nos pasamos un buen rato hablando de eso, que, por lo demás, es lo primero que uno debiera hablar respecto de las obras”.¹⁶³

A partir de *La historia sentimental de la pintura chilena*, Díaz continuó apropiándose de íconos publicitarios nacionales para productos domésticos, descontextualizándolos y haciendo una parodia al arte ampliándose a nuevos medios gráficos a partir del grabado expandido. “Con *La historia sentimental de la pintura chilena*, Gonzalo Díaz ingresó, críticamente, a los mecanismos del sistema de producción de la pintura mediante la inversión del proceso: el texto escrito en lugar de la imagen; lo descubierto en vez de lo cubierto. De esta manera se instaló con su obra en una zona ambigua en cuanto a su naturaleza de pintura”.¹⁶⁴

En otras obras incluirá diseños publicitarios de productos domésticos chilenos rescatados de la década de 1930, período de gran auge editorial y de publicaciones de revistas que desarrollan la publicidad. Destacan entre estos la caja de fósforos *Los Andes*, que ilustra la imponente imagen de la cordillera de Los Andes, o la garrafa de vino tinto Santa Carolina, con su envase envuelto



Gonzalo Díaz, modernización de la caja de fósforos *Los Andes* (1930)

en mimbre de consumo popular, pero con una etiqueta donde un mozo de *chaqué* corre con una bandeja en el cual destaca el texto: “Por convicción y doctrina, beba Santa Carolina”.¹⁶⁵

A partir de la etiqueta del vino Santa Carolina, Gonzalo Díaz cambia la escala y hace que el mozo de la etiqueta lleve en una bandeja la cabeza de Frida Kahlo. Díaz interviene así paródicamente la exposición *Cuatro temas en galería Sur* (1983), de la artista catalana Roser Bru.¹⁶⁶ El artista asocia una de las cuatro imágenes de nuestra cultura retratados por Bru, mientras va recitando el tema central de la exposición. Al asociarlo a una de estas cuatro imágenes de nuestra cultura, de la que Díaz ha tomado el retrato de la artista mexicana que se ha transformado en “la obsesiva relación”¹⁶⁷ que las feministas de América Latina han entablado más con la persona Frida Kahlo que con sus pinturas. Roser Bru ha realizado una larga serie en las que “historiza el rostro”,¹⁶⁸ según el decir de Diamela Eltit.

Asociado a estas imágenes, Gonzalo Díaz presenta un texto escrito sobre su intervención que dice: "Here it is: The Chilean performance". Pensemos que estaba latente la famosa *performance* de Carlos Leppe.

Su obra se va consolidando con una clara propuesta rupturista, buscando incorporar una crítica social y política con una actitud sarcástica frente al arte tradicional grandilocuente que se celebraba en galerías comerciales. En 1982, entra en contacto con nuevo elemento visual y material, usando por primera vez el neón, considerando la diferencia fundamental del brillo del neón y de lo pintado.¹⁶⁹ Estos trabajos tienen una triple significación. Hay una parodia a la pintura como luz-color, una parodia al carácter exhibicionista de la pintura en tanto que mercancía, y por último, la parodia misma como gesto.

En 1984 Díaz es invitado junto a Eugenio Dittborn a la Bienal de Sydney, Australia, por el curador Leon Parossien. Las obras son expuestas en galería Sur antes de su partida (1983), para cuya ocasión Nelly Richard escribe un texto en el que explica: "El lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en sí mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regímenes de dominancia".¹⁷⁰ Richard considera a la "Avanzada" dentro del contexto latinoamericano de estrategias discursivas. El documento en mención sólo fue difundido como reflexión interna de las obras con ocasión de la despedida de galería Sur, pero no circuló en Sydney. Hay que entender que éstas eran iniciativas específicas de invitación y circulación del curador a los artistas y sus obras, no era grupal. Por entonces ambos artistas Dittborn y Díaz comparten taller en un galpón en calle Macul, en Santiago. Díaz trabaja en el uso del neón y lo objetual y Eugenio hizo en ese galpón la primera pintura aerpostal.¹⁷¹

Desplazamiento hacia las instalaciones (1984)

Al año siguiente, Díaz es invitado a exponer en galería Sur y en ese momento se distanciará de las obras bidimensionales para trabajar en el ámbito de las instalaciones. De ese esfuerzo surge *Que hacer* (1984). El punto de partida conceptual es una metáfora política formulada por Lenin: "El partido es el andamio".¹⁷² Gonzalo Díaz trasladó al interior de la galería los elementos de la construcción puestos en juego: la alzaprima junto a otros dos elementos constructivos, el nivel y la plomada.

Para el inicio de este nuevo trabajo, en particular para la exposición *Protocolo* (1984), Díaz y Mellado escriben el texto *Modus operandi*. Se trata de una escritura que no es solamente paralela o anexa a la obra, sino, por así decir, es más bien el andamio que le permite ponerse de pie y presentarse. Como en otros artistas de este período, en Gonzalo Díaz prevalece el interés por el contenido temático y la teoría del arte, involucrándose en discusiones sobre el uso de nuevos lenguajes artísticos y sobre la crítica a los modos de representación. A partir de entonces sus obras se desplazan a las instalaciones, objetos, y referencias fotográficas, residuos a medio camino, o la condición de fragmentos en oposición a la obra de arte en la tradición pictórica. Siendo uno de sus principales protagonistas el lenguaje mismo, que trabaja cuidadosa y creativamente, Gonzalo Díaz lo expresa así: "Mis problemas eran los procedimientos de la pintura vinculados a la representación de una escena ambigua, ambigua con respecto a su certeza narrativa".¹⁷³

Mellado en sus escritos se va a ubicar desde el espacio de la Universidad de Chile, que era el espacio plástico de Chile en los años sesenta: es el lugar en que Gonzalo Díaz se ha formado, y al cual se ha mantenido hasta ahora vinculada la docencia artística. Cuando Gonzalo Díaz recuerda esa época estudiando en la facultad siente que “era un incomprendido [...] imagínate que no escuche jamás la palabra Duchamp, nunca. [...] Balmes era un autoritario: hacía unos cuadros enormes, llenos de energía, expresivos, pero carecía completamente de reflexividad, de discurso. [...] [Bonati] era un tipo claramente distinto a Balmes, más sofisticado [...] él si nos hablaba un poco de arte contemporáneo”.¹⁷⁴

Cuando la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile sufre un incendio en 1969 los alumnos se ven obligados a redistribuirse en otras sedes de la universidad, por distintos lugares de Santiago. Se produce entonces un vacío enorme en la enseñanza, por ejemplo cuando los profesores comienzan a dejar a sus asistentes. Díaz recuerda: “Balmes llegaba, a veces, porque faltaba casi siempre, y Brugnoli que era su ayudante, se preocupaba”.¹⁷⁵ Por eso, cuando se produce la importante visita a Chile del artista Joseph Kosuth Díaz cuenta: “¡Y ni me enteré! [...] Ni sabía quién era Kosuth ni el arte conceptual [...] me enteré después cuando me hice amigo de Downey, quien me contó además que Kosuth dijo que Balmes era un pintor reaccionario. Si uno lo mira ahora, se da cuenta de que tenía toda la razón”.¹⁷⁶

Para Adriana Valdés, los escritos de Mellado hurgan en las disputas originarias entre informalismo, figuración, abstracción, etc., al interior de la Facultad de Bellas Artes:

Desde ese punto de mira se procede a una lectura de la obra de Gonzalo Díaz desde la vulgata psicoanalítica: *La historia sentimental de la pintura chilena* se transforma en “la historia seminal de la pintura chilena” (por una especie de “merma analítica”, sic), “la chica de Klenzo”, “con un trapo reglero en la mano”, “limpia las costras del monocromo stalinista de Dittborn”, y a Gonzalo Díaz sólo le queda “hacer el relato en términos explícitos de una historia de disputas académicas y políticas, que arrojaría datos de una riqueza inestimable para el desarrollo de nuestras investigaciones”.¹⁷⁷

Cuando su obra se expande de los límites de la bidimensionalidad, el público chileno no maneja antecedentes elementales acerca de las instalaciones, como lo ha expresado el crítico Waldemar Sommer. No existiendo una introducción previa al arte conceptual ni a las instalaciones, Gonzalo Díaz, riguroso en esta materia, entregará numerosas lecturas que propone al espectador, a pesar del uso habitual de contratexto opuesto a la imagen, que recuerda a Magritte con su obra *Esto no es una pipa*. Al utilizar instrumentos que son propios de la construcción, son también los elementos que construyen la obra de arte. Como dicen los académicos Ivelic y Galaz, “la pintura obedece a leyes constructivas y exige un andamiaje de pasos previos”.¹⁷⁸

Son obras de este tiempo son difíciles de asimilar por el medio chileno y en este sentido la lectura que hace el teórico Justo Pastor Mellado (“marxista pesimista” como se autodefine con humor hoy),¹⁷⁹ nos habla en la clave de la intertextualidad. En 1991 cuando Adriana Valdés le escribe un texto para un catálogo en Nueva York, le pide a Díaz estos textos de Mellado, y Díaz le contesta: “Pero yo ya no sé lo que significan [...] y creo que el autor tampoco”.¹⁸⁰ Adriana coincide en este sentido con que estos escritos serían “operaciones de encubrimiento,

de distracción de fuerzas, en relación con una lucha de poder en el campo plástico chileno”.¹⁸¹ Si bien la intertextualidad es un recurso analítico de enorme utilidad, las agudezas de los textos de Mellado alcanzan a veces excesos que pueden “transformar el arte de ver la obra en una especie de adivinanza para iniciados”.¹⁸²

Con la intertextualidad se puede entrar en una deriva de asociaciones que pasan desde la reapropiación de las artes populares hasta el tema del discipulaje que, en el caso de Díaz, es muy fuerte respecto de las lecciones de Adolfo Couve, con el que siempre hay una filiación pictórica. No obstante, la producción de Díaz más abierta que pone en crisis los límites de los lenguajes particulares. Será una estrategia habitual en Gonzalo Díaz, con su irreverencia iconoclasta, parodiar, satirizar y criticar las estructuras artísticas, cualquiera que sea el medio utilizado, en donde el título sólo actúa como referente unitario para cohesionar semánticamente la obra, donde justamente lo contradictorio será su discurso que ironiza o ridiculiza su objetivo. Años más tarde es claro el análisis de Guillermo Machuca: “Algo connatural al discurso de la avanzada, a saber: una cierta vocación iconofóbica, sustentada por la idea de que el texto no tenía por qué explicar, describir o ilustrar el discurso visual. [...] Esta asepsia visual es algo que sigue operando en nuestra escena artística actual”,¹⁸³ como luego veremos en el próximo capítulo.

Pintura por encargo (1985)

Sólo en 1985 Gonzalo Díaz es finalmente invitado por Nelly Richard a exponer en una colectiva junto a los artistas que ella denominaba la Escena de Avanzada en galería Sur y Bucci simultáneamente, considerándolo ahora parte del grupo de artistas de la neovanguardia chilena. La exposición colectiva la denomina Richard *Fuera de Serie*, en alusión a la distinción que hacía del reducido grupo de artistas: “Término que aludía al reconocimiento de ‘star’ del grupo expositor (E. Dittborn, G. Díaz, C. Leppe, J. Dávila, F. Brugnoli, V. Errázuriz y A. Duclos)”.¹⁸⁴

En esta exposición Gonzalo Díaz presenta su *Pintura por encargo*. Como el título de su obra indica, se trata de una pintura que encargó a un pintor de lienzos para anunciar películas en los cines. Gonzalo Díaz le envió al pintor Solís una fotografía profesional que se hizo tomar pintando una obra de su primera época, trabajando sobre el caballete en su taller. Era una fotografía realizada por Jorge O’Ryan, imitando el fotograma de un film y que a su vez, tenía en primer plano a Díaz, fotografiando la pintura, que en ambos casos, mira al espectador. A la manera de los anuncios de las películas destacan las palabras ironía, violencia, acción e intriga, en clara alusión a la intensidad de los debates que se daban en la escena artística y cultural chilena, entre los distintos grupos de artistas y escritores que se inscribirían dentro de la neovanguardia o “avanzada”, como la ironía



Gonzalo Díaz, *Pintura por encargo* (1985)
Instalación, latex sobre tela y madera, 288,5 x 164,5
cm 170 x 100 cm silueta en madera aglomerada

de la *performance* o las acciones de arte. Se trata de un capítulo en la historia del arte reciente cuyas líneas definitorias están “marcadas por polémicas de corte más bien local, verbalizadas en textos que extremen las posiciones”, dirá Adriana Valdés.¹⁸⁵ En el proceso de este trabajo se inventaron una productora cinematográfica llamada *Ladiaz*. Esta actitud, de acuerdo a Ivelic y Galaz, “se vincula con los postulados conceptuales que axiomatizan la autoría de las ideas y no, necesariamente, su realización material”.¹⁸⁶

La obra no planteó sólo el retrato del artista al interior del cuadro, sino también fuera de él. A un costado del cuadro aparece su figura recortada a tamaño natural, pintada en blanco y negro, apoyado en un trípode que sostiene de una cámara. Esto muestra la influencia del artista Joseph Kosuth y recuerda su obra *Una y tres sillas*, cuyos postulados conceptuales sugieren que es el artista quien tiene la autoría de la idea y no necesariamente su ejecución material. Cuando en esta obra Díaz se hace fotografiar, se hace pintar. “Al elegirlo, el trabajo del artista se desplaza hacia fuera, hacia el espacio callejero. A la inversa, el cartel ingresa, por primera vez, a un espacio de arte y lo hace con solemnidad y consagratóricamente, puesto que el retratado es un pintor ‘fuera de serie’”.¹⁸⁷ Además de toda esta ficción cinematográfica se incluye la figura femenina del detergente Klenzo, que parodia la estatuilla del Oscar hollywoodense, y dice “3 postulaciones a la madonna de la Academia”, dejando descubierta la firma del pintor Solís en el borde del abrigo que lleva el Díaz fotografiado y pintado.

Fuera de Serie es la más interesante exposición de los artistas presentados por Nelly Richard. El énfasis estuvo en la reafirmación de la “doctrina antipictórica impuesta por la retórica visual de la avanzada chilena”.¹⁸⁸ Cuando recién se había realizado la muestra de Rauschenberg, y un grupo de artistas¹⁸⁹ estaba de vuelta al neoexpresionismo y la mancha, admiradores de la Transvanguardia italiana en los ochenta, “esta exposición se caracterizó por una exacerbación de los desplazamientos y declinaciones lingüísticas propios del arte reñido con la tradición”, recuerda Machuca.¹⁹⁰ Es “la persistencia programática de una década” repetirá Mellado en sus escritos,¹⁹¹ partiendo de la premisa de que hay política, en el sentido del juego de poderes dentro del espacio de las artes visuales, como territorios que se conquistan y se defienden en el medio local con sus disputas y polémicas.

Los temas históricos y socioculturales en relación al poder, se convirtieron en Gonzalo Díaz en su forma de reflexionar sobre las operaciones y procedimientos artísticos, en una crítica a la pintura y los acontecimientos políticos vinculados entonces con la dictadura y en particular las instituciones que ostentan históricamente el poder. En cuanto a la materialidad, utiliza elementos del mundo de la publicidad, avisos, leyendas en neón y paletas luminosas que combina con imágenes, frases y objetos populares reconocibles, que asocia al pasado histórico del país.



Gonzalo Díaz, Museo “Nuevas Voces” *El jardín del artista* (1993) Intervención con materiales diversos.

Gonzalo Díaz ha realizado instalaciones e intervenciones en algunos edificios públicos

emblemáticos en Chile y algunos en el extranjero, como cuando es invitado a exponer en el Museo J.M. Blanes de Montevideo, Uruguay, creando su instalación *El jardín de artista* (1993) La obra hace referencia a la historia del museo, a las transformaciones de su arquitectura en el traspaso de la casa familiar a lo público, con la historia de una hija de los propietarios que enloqueció y fue encerrada en el inmueble. Su trabajo se expande en los espacios que interviene, entremezclan ironía y reflexión en una historia sobre las convivencias sociales así como sobre las técnicas de representación utilizadas en el arte, “despertando el inconsciente del recinto”, como dice Roberto Merino.¹⁹² En palabras de Gerardo Mosquera, es una obra que “subraya las relaciones entre arte, poder, pecado y locura”.¹⁹³

En sus instalaciones dejará a la vista los procesos de andamiaje, las molduras y alzaprimas, que son paradójicamente vacilantes, y cuya presencia indica la ausencia de firmeza. Así el artista trabajará en referencia a lo que Mellado llama “el andamiaje del edificio de la República”, que a su vez nos hace ver “la fragilidad real de la aparente solidez institucional”.¹⁹⁴ Algunos proyectos emblemáticos que destacamos: *Banco / Marco de Pruebas*, Galería Arte Actual (1987); *Lonquén: 10 años*, en Galería Ojo de Buey (1989); *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, en el Museo Nacional de Bellas Artes (1997), y *Rúbrica*, en Matucana 100 (2003).



Gonzalo Díaz, detalle fachada (1993) Intervención con materiales diversos en tres puntos Museo J.M. Blanes, Montevideo Uruguay.

Banco / Marco de Pruebas (1987)

Siguiendo un orden cronológico, *Banco / Marco de Pruebas* (1987) va a tomar como tema el marco legal que establece el código civil. En esta obra, Gonzalo Díaz profundiza su interés por la historia civil de Chile. La elección del tema se debe a cierto “ánimo republicano”, en opinión de Mario Navarro, o en palabras del mismo Gonzalo, “al espesor del Estado”.¹⁹⁵ El artista utiliza en algunas obras literalmente la cita a los artículos del código civil chileno, “justamente para abordar desde la especificidad de la norma, la generalidad de la localidad que habita”.¹⁹⁶

En esta obra continúa con el ejercicio fuera del marco del cuadro que ha iniciado en sus obras anteriores, como entablando un diálogo entre ellas. Aquí también podemos comprobar la vocación sistemática y constante de Gonzalo Díaz, en la preocupación por el poder casi doctrinal de la institución constitucional. La obra consiste en una instalación al centro de la cual se reproduce el taller en el que se da forma a la balaustrada decimonónica de cemento que adorna los edificios institucionales, y un tríptico titulado *Sor Teresa: la lumpérica, Diamela Eltit: la degollada, Zulema Morandé: la escritora*. Julia Herzberg, curadora del Museo del Barrio en Nueva York, comenta con ocasión de la exposición *Historias recuperadas* (1993): “El objetivo de los trípticos es desconstruir las identidades socialmente construidas de las tres mujeres,

así como abordar el tema del cuerpo herido –tanto de individuos como del país”.¹⁹⁷ Haciendo referencias cruzadas con el elemento en cemento y yeso neoclásico que coronaba las cornisas de los edificios institucionales en las nuevas repúblicas de Hispanoamérica. Junto con esta instalación, presenta las imágenes de bullados asesinatos aparecidos en la prensa, en un cruce con la imagen de la primera santa chilena. Concluye Mario Navarro:

El índice republicano se encuentra en la figura de la zona de fabricación de la balastrada neoclásica y en el baldaquino rústico que la rodea al interior de la instalación. Es ese modelo de cemento y yeso que ornamenta las cornisas de la nueva República de Chile el que debe vigilar los principios generales de la codificación civil. Es ahí también que en esta obra se aborde el asunto del asesinato no como un problema moral, sino como una subversión del orden público.¹⁹⁸

Este interés estilístico de Gonzalo Díaz por los balaustres y molduras está relacionado con los inicios de la República de Chile. “Para afirmar desde ya que el espacio republicano posee un inconsciente neoclásico”, dice Mellado.¹⁹⁹ Su obra tendrá múltiples lecturas, siendo el lenguaje cuidadosamente el protagonista prevaleciendo su interés por el contenido, junto a la teoría del arte en relación a lo político, utilizando nuevos medios artísticos con una crítica a los modos de representación plástica.

Lonquén: 10 años (1989)

Para el curador peruano Gustavo Buntinx: “Lonquén 10 años, es la exposición culminante del chileno Gonzalo Díaz”.²⁰⁰ Indudablemente es uno de sus proyectos más impactantes. La exposición se realizó a principios de 1989, en la galería Ojo de Buey.

La muestra se conformó, por un lado, por una instalación, y por otro lado, por una *performance* que el artista realizó el último día de la exposición. La construcción de un gran andamio de madera sostenía contra el muro dos toneladas de piedras numeradas. Sobre los muros restantes, se colocaron catorce marcos idénticos que contenían papel de lija negro bajo un vidrio neutro.



Gonzalo Díaz, *Lonquén 10 años* (1989) Instalación y performance

Sobre esta superficie opaca se leía en serigrafía una frase que aludía a una carta de Freud a Fleiss: “En esta casa, / el 12 de enero de 1989, / le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños”.²⁰¹ Bajo los distintos marcos, pequeñas repisas sostenían vasos de agua cristalina, mientras cada cuadro era iluminado a la manera más tradicional de las utilizadas para las pinturas antiguas. Más abajo, catorce números romanos de bronce le adjudicaron a cada cuadro el orden de las catorce estaciones del *via crucis*.



Gonzalo Díaz, *Lonquén 10 años* (1989)
detalle: Instalación

El mismo Gonzalo cuenta que cuando fue invitado a la galería Ojo de Buey, había recibido como regalo de Nury González las *Obras completas* de Freud, y que hojeando uno de los libros se encontró con la correspondencia con Fleiss, y que eso le “dio la clave”. Además cuenta que cuando hizo el plano con las medidas de la sala se dio cuenta de que no le cabían los dieciocho cuadritos que había planeado. Y así dio con el número catorce, que es lo que le condujo al tema del *via crucis*. “Entonces todo se fue enlazando solo”.²⁰²

Diez años pasaron en carpeta los recortes de la revista *Hoy* que anunciaban el lamentable suceso que impactó a todo Chile en 1979, y que luego inspiraría la obra de Díaz. Sucedió que en una mina de cal abandonada, distante sólo a una hora de Santiago, fueron encontrados los restos de dieciocho hombres del Sindicato Obrero. Gonzalo recolectó los fragmentos de prensa y los dejó reposar mientras estuvo en Italia, sin saber el artista qué hacer con aquellas imágenes, hasta que la idea maduró en

él y alcanzó la distancia necesaria para concretar la obra. Años más tarde Díaz reconocerá que esa maduración “a fuego lento” es algo que podría caracterizar a casi todos sus trabajos.²⁰³ Rodrigo Zúñiga, por su parte, se ha referido también a lo que él llama “la cuestión del retraso”, en la obra de Díaz: “Un retraso que no refiere sólo a lo que transita sino también al movimiento mismo como posibilidad práctica”.²⁰⁴

La *performance* se realizó el último día de la muestra. En el relato de Iván Mejía dice:

El artista ingresó a la galería empujando una mesa rodante cubierta con paño rojo, que tenía encima un reloj, un martillo dorado, una cámara Polaroid y una lista de nombres. Se detuvo frente al primer cuadro, levantó el martillo, miró el reloj y la nómina, y pronunció la siguiente frase: “Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz”. En este momento, rompió el vidrio, y registró los restos de la acción con la cámara instantánea; finalmente, colocó la fotografía sobre la repisa que momentos antes había sostenido al vaso también caído. Esta misma operación fue repetida en cada uno de los cuadros, con los ajustados cambios de nombre y hora.²⁰⁵

A juicio de Mellado, la instalación de *Lonquén* combina “tres estrategias constructivas”: “la investigación arqueológica, la investigación judicial y la investigación psicoanalítica”.²⁰⁶ A ellas, no obstante, debemos añadir una dimensión religiosa innegable, o mejor dicho, un elemento místico que aparece como tangencialmente. Porque, precisamente, el interés de esta obra está en no decir, en no mostrar nada: ahí está la metáfora, a favor de un imaginario paralelo al que el artista ha sabido conjugar la obra. “He intentado hacer eso, conectar cosas, en un estado de somnolencia, en el borde entre estar durmiendo o despierto. En esa conciencia de penumbra en que se dan las conexiones, que no se sabe por qué se producen, son hallazgos”, expresaría años más tarde en entrevista de Cristián Warnken.²⁰⁷ El argumento es impecable, y la operatividad artística desplaza la dimensión religiosa. “Lo que aquí interesa explorar, en cambio, no es tanto la referencialidad religiosa como la fricción generada en ella por su recuperación para una

experiencia mística. Fricción que en *Lonquén 10 años* se da entre la instalación artística y la performance litúrgica, la puesta en escena y su animación ritual”, dice Buntinx.²⁰⁸

La obra es impactante por su contenido y por el efecto emocional que produce. El marco psicoanalítico de esta “revelación” nos sugiere que le fue revelado a Gonzalo Díaz *el peso* del pasado, como dice el artista durante la *performance*, algo que estaría en relación con el conjunto de piedras numeradas y aprisionadas por una pesada estructura de madera y metal contra el muro de la sala.

Es interesante notar, al pasar, que también otros autores han tratado el tema de Lonquén, por ejemplo, *Cal viva* (1978), de Roser Bru, expuesta en la Vicaría de la Solidaridad. Comenta Julia Herzberg:

El título es una referencia directa al descubrimiento de una fosa común en una mina de cal de Lonquén, en la cual se acababan de descubrir diecisiete o dieciocho cadáveres. El cuadro de medios mixtos consiste en reproducciones de fotos de nueve de esos cadáveres. [...] Al restaurar la memoria de esos muertos anónimos del pasado remoto y los de disidentes políticos clasificados de “desaparecidos” pero casi seguramente muertos, ella los rescata del olvido, resucitándolos simbólicamente para que puedan “hablar” a los vivos y por los vivos.²⁰⁹

Años más tarde el teórico Sergio Rojas dirá que “la cuestión ya no consiste sólo en saber qué ocurrió, sino ¿quién recuerda?”²¹⁰ Y respecto a la articulación de la memoria, añade:

El trabajo con la dimensión política de la memoria no tiene entonces el sentido de una “restitución”, si se entiende por tal simplemente la suplencia o compensación diferida de una “presencia”, sino que se trata más bien de la inscripción, en el presente, del acontecimiento de la desaparición. [...] Dado que el asunto que presta gravedad a las obras es la *desaparición*, la manipulación de los materiales, por cierto muy delicados (relatos, testimonios, fotografías), impone rigor especial, en el cuidado de no disolver su asunto –la imposibilidad– en escaramuzas formales o en componendas estéticas. Obras como *Lonquén 10 años* (1989) de Gonzalo Díaz o *El cadáver, el tesoro* (1991) de Eugenio Dittborn trabajan el problema del *cuerpo* (del) *desaparecido*.²¹¹

Después de 23 años transcurridos, en junio de 2012, la instalación de Gonzalo Díaz se volverá a mostrar en el Museo de la Memoria (la misma exhibición ha sido expuesta dos veces antes: en 1989 en galería Ojo de Buey, el 2001 en el Museo Reina Sofía, Madrid). El artista Mario Navarro fue el vínculo entre el artista y el Museo. En su presentación dice:

El discurso paralelo de la performance tuvo el efecto de insistir en lo que Gonzalo ha llamado sistemáticamente FUERA-DE-CUADRO, donde todo lo representado no está en la pintura (en el cuadro / la galería) y sí fuera de ella; más allá de los episodios metafóricos ocurridos en las asociaciones simbólicas de la obra *Lonquén*.²¹²



Gonzalo Díaz, *Lonquén 10 años* (2012) Instalación

En el fondo, este trabajo es importante porque marca una forma de producción artística muy particular. Si bien muchos trabajos de la Avanzada tenían en general un carácter de denuncia, la estrategia de Gonzalo es otra: utiliza datos duros, transformando el caso de Lonquén en algo más abstracto, creando un valor metafórico que estalla a través de la porfiada insistencia del mensaje. Con la distancia, Gonzalo Díaz expresa: “Es una obra muy querida y muy importante. Se me dieron en ella una enorme cantidad de relaciones inesperadas que me hicieron creer nuevamente en la dimensión liberadora del arte y en su feroz autonomía”.²¹³

Yo soy el sendero, bésame mucho (1993)

En 1993 Gonzalo Díaz es invitado por el curador independiente brasileiro Ivo Mesquita a participar, junto al artista Juan Dávila, en la exposición *Cartografías: 14 artistas de Latino América*.²¹⁴ Se trata de una exposición itinerante organizada por el museo Winnipeg de Canadá en la que Díaz y Dávila serán los únicos artistas chilenos convocados. Gonzalo Díaz realiza la instalación *Yo soy el sendero, bésame mucho*, especialmente para esta exposición. En ésta reproduce una fotografía suya tras las rejas, vestido de presidiario en la forma que se mostró a la prensa en el Perú y al mundo al capturado jefe del Sendero Luminoso, Abigael Guzmán. Gonzalo Díaz reemplaza la placa del número por la tabla de colores Kodak, que define la intensidad del color y utiliza el amarillo en una tela que es descorrida, como cuando se inaugura un monumento. Mellado, lo presenta con un breve texto: “Arte de la demostración, es lo que Gonzalo Díaz practica, con voluptuosidad. En el cual se construye la metáfora que pone el acento en la articulación entre economía, política y religión”.²¹⁵ Gonzalo explicará años más tarde que “el propósito de esta táctica visual es señalar la reversibilidad de los signos en la manipulación de la *massmedia* de las imágenes” dice en la entrevista de Christian Warnken en su programa de TV *Una Belleza Nueva*. “He intentado ‘hacer obras soñadas’, pero aquí es ésta una obra diurna, hay un referente externo-político [...] al vestirme de ese personaje en esa *foto-performance*, ponía en juego esta manipulación de los medios de la prensa; vivimos en esta manipulación”. Warnken observa: “Como dice Werner Herzog: ya no hay imágenes inocentes”, y Díaz agrega: “El arte también hace eso, es corte, es pegoteo, es edición”.²¹⁶

El título *Yo soy el sendero* alude a la frase del evangelio de Cristo: “Yo soy el camino, la verdad



Gonzalo Díaz, *Yo soy el sendero, bésame mucho* (1993) Instalación fotografía, neon, diversos objetos

y la vida" (Juan, 14:6). En esta modificación parcial, el texto evangélico "se ha superpuesto al nombre de un grupo guerrillero que hace de la propagación de su verdad, condición de vida de sus víctimas", escribe Mellado.²¹⁷ El espacio que ocupaba era de aproximadamente 15 metros de largo, y tenía una entrada angosta por la que apenas pasaba un cuerpo. Distribuyó bajo los pequeños cuadros catorce pértigas de bambú dentro de sacos de papel de la empresa de cemento chilena Polpaico, que tiene un hombre musculoso y sonriente que sostiene el saco de cemento en el hombro, "parecido a los héroes de historietas del tipo Capitán América".²¹⁸ Los sacos estaban rellenos con arena y sostenían amarras en su extremo superior, simulando el ícono con el que comúnmente se muestra el dinero en las historietas. Dice Mellado: "Lo que falta, para sostener el arte, es dinero e historietas del Capitán América, porque se ha de saber que América se sostiene como la capital de las historietas del arte".²¹⁹

El Padre de la Patria (V Bial de La Habana, 1994)

En 1994, es invitado a la V Bial de La Habana, para la cual realiza la instalación *El padre de la patria*, que profundiza su rupturista investigación sobre el poder. Sin contar con apoyo para un catálogo, él mismo realizó un pequeño catálogo de un tiraje de 50 impresiones en fotocopias con corchetes y tapas de cartulina verde pálido. "Mucho tiempo después me encontré en Alemania con los primeros catálogos de Beuys en una biblioteca y eran espiralados, con resorte, tapas de cartón, y eso generaba una sensación de resistencia muy fuerte".²²⁰ Así cuenta Gonzalo Díaz en entrevista, y añade que este método de edición fue más que nada por falta de recursos.²²¹



Gonzalo Díaz, *El Padre de la patria* (1994) Instalación

Años más tarde, la Universidad de Chile le edita el libro *El padre de la patria* (1999) que tomará el nombre de la instalación que realiza en el Castillo de los Tres Santos Reyes Magos del Morro para su participación en la V Bial de La Habana (1994).

El libro contiene el texto *La novela chilena de Gonzalo Díaz*, de Justo Pastor Mellado, como una forma de poner en contexto esta obra, tratando otros proyectos suyos. Se trata de un libro que contiene un libro de bolsillo donde se han

dispuesto las fotografías de estos proyectos de Gonzalo Díaz.



J. P. Mellado, *La novela chilena de Gonzalo Díaz*

Unidos en la gloria y en la muerte (1997)

En 1997 Gonzalo Díaz interviene la fachada de emblemático edificio del Museo de Bellas Artes (similar al Petit Palais en París). Siempre reflexionando sobre las jerarquías del poder, ciertamente un hilo conductor para la comprensión

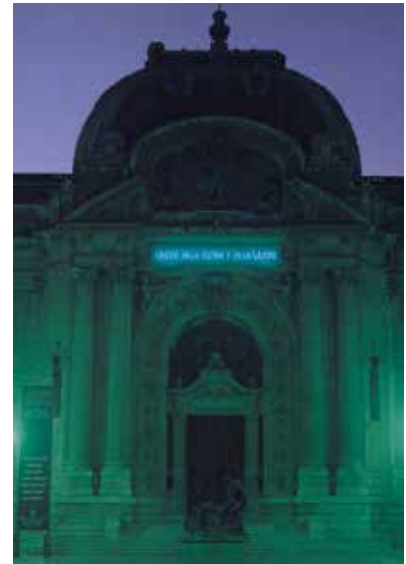
de su obra, es una obra en correlato y relación directa con el espacio arquitectónico, histórico y cultural que la demanda. En ella prevalece su interés por el contenido de la obra y por la teoría del arte; se involucra significativamente en el uso de nuevos lenguajes artísticos y en la crítica a los modos de representación plástica.

En la fachada del museo hay un texto original escrito bajorrelieve de 1910, año de su inauguración con motivo del Centenario de la República, que dice Museo Nacional de Bellas Artes. Emplazada en su entrada, hay una escultura de la artista Rebeca Matte, bajo la cual está escrito el título que se refiere a Dédalo frente al cadáver del Ícaro. Díaz sobrepone al texto del Museo Nacional de Bellas Artes en la fachada, la escritura en neón azul tomando la cita de esta escultura del código civil de Andrés Bello –abuelo de la escultora– y del mismo Museo. Con estos tres elementos reflexiona sobre las jerarquías del poder, vinculando el arte con las instituciones y con el poder. La misma enunciación de estas palabras en el frontis del museo constituye una obra de gran potencia.

Para Valdés, la “intervención” del edificio de la fachada misma del Museo puede ser la ocasión de ampliar la recepción pública de un arte que en otras latitudes es ya un dato conocido, como por ejemplo la exposición británica *Sensation*, en la Royal Academy of Arts, en Londres: “No deja de tener su ironía, y tal vez su paralelo: también el Museo Nacional de Bellas Artes es, si se quiere, nuestra consagración, nuestra Academia”.²²² Pablo Oyarzún dirá en el catálogo que es ésta “una tenaz interrogación del poder”.²²³



Gonzalo Díaz, *Unidos en la Gloria y en la Muerte*, Textos en neón, andamio de alzaprima. dimensiones variables Sala Matta, MNBA, (1997-1998)



Gonzalo Díaz, *Unidos en la Gloria y en la Muerte* fachada MNBA (1997)

El artista une la parte exterior de la fachada mediante la intervención del título del edificio institucional, con la subterránea Sala Matta. La primera impresión al entrar a ésta es armónica e imponente. La Sala Matta, de 100 m², es un espacio neutro como sucede en tantos espacios de exposición. Aquí se transforma en un ambiente de contemplación, pero que se rompe por los elementos como las alzaprimas y las letras en neón. El espacio es soportado por la instalación de alzaprimas que sostienen, además del edificio,

fragmentos del Código Civil de la República de Chile, en tipografía de neón azul.²²⁴ Las alzaprimas no están en la construcción en su fase acabada, sino que sostienen la loza en su fraguado: el artista las utiliza en sí mismas como frágiles columnas. Quizás atinadamente, Mellado hace notar que “el sistema de regulación de sus muletas es análogo al sistema de regulación de los alzaprimas metálicos”.²²⁵ En ese sentido Adriana Valdés señala que las alzaprimas son “elementos paradójicamente vacilantes”.²²⁶ Por su parte, el neón, que es un elemento de la publicidad y del arte en los últimos años, titilan, y la lectura del texto que soportan es además entrecortada por las alzaprimas. Valdés concluye: “El arte conceptual (y postconceptual) trabaja con el lenguaje, y uno de sus procedimientos es desensajar los textos. Estos comienzan a vacilar al ser sacados de quicio, al cambiarse el contexto en el que originalmente funcionaban”.²²⁷

A propósito del uso del neón, Mellado ha hecho notar que a pesar de no ser un artista del neón, aparece recurrentemente en su obra: “La presencia de éste en sus obras es una marca de fábrica, una firma, un sello que tiene que ver con un cierto delirio emblemático del azul imperial, en sentido napoleónico”.²²⁸ Para Gonzalo, es un recurso de escasez material que ha estado presente desde los ochenta para construir sus instalaciones. Entre todos sus materiales y procedimientos, “la luminaria hecha con el gas noble tiene algo simbólico: atrae de noche y produce ilusión. Pero también golpea”, comentará en entrevista reciente el 2012.²²⁹

Luego de seducidos por la primera impresión, comienza a inquietar la presencia irónica del texto del Código Civil y su relación con las alzaprimas: la enorme carga de información nos llama a detenernos y reflexionar. El texto usurpado a la escultura ya no refiere a Ícaro y Dédalo, el texto de Andrés Bello ya no es más que vacilación, y por último, el neón en el frontis intervenido como anuncio de un show popular clausura lo selecto de las bellas artes.

La obra, desde luego, se puede analizar desde la crítica al sistema del Estado Republicano: “Es un monumento para otro monumento fundacional del Estado –el Código Civil– en el escenario republicano de otro monumento –el Museo Nacional de Bellas Artes”.²³⁰ De sumo interés la utilización del “azul imperial” en esta obra. Según la investigación sobre el azul de Michel Pastoureau, la época contemporánea ha hecho del color azul un color de consenso, cuyo empleo aparece en los símbolos más representativos de diversas organizaciones internacionales (Naciones Unidas, la Unesco, y la Unión Europea).²³¹ El uso que le da Gonzalo Díaz evoca también el nacimiento de la República y del Romanticismo: “Para el artista romántico a principios del siglo XIX, el conjunto de las virtudes es el azul. [...] En su novela inacabada, Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, publicada a título póstumo en 1802 por Ludwig Tieck, su amigo íntimo. [...] cuenta la novela de un trovador de la Edad Media que sale en busca de una florecilla azul que ha visto en sueños; la flor encarna la poesía y la vida ideal”.²³² Pero en Díaz se trata sobre todo del azul francés, el que nació durante la Revolución: “El color de los soldados que combatían por la República y luego por Francia. Con ellos contribuyó al nacimiento del azul ‘político’, el color de los defensores de la República. [...] Desde entonces el azul pasó a ser el color emblemático de todos los que adherían a la revolución en marcha. [...] Cuando se declaró la República, en otoño de 1792 [...] varios decretos ese año lo declararon obligatorio”.²³³

Tratado del Entendimiento Humano (2001)

El 2001, Díaz presenta la obra *Tratado del Entendimiento Humano* en el hall del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONDART). Consiste en el emplazamiento de un texto de Novalis sobre el suelo del hall, con letras de metal a la manera de jardineras, de aproximadamente un metro cada una, en las que se ha plantado pasto. Cada letra que conforma el texto está sostenida por 205 tortugas de bronce.



Gonzalo Díaz, *Tratado del Entendimiento Humano* (2001), Instalación, letras de metal con pasto sostenidas por tortugas fundidas en bronce, Dimensiones variables, Montaje en MAC Univ. De Chile, Santiago

El texto en cuestión dice: “Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge”. En traducción de Pablo Oyarzún: “Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre sólo cosas”.²³⁴ Novalis considera la relación del hombre con los poderes sobrenaturales (transcendental). La muerte y la noche en Novalis son un medio para alcanzar la realidad.

Es la segunda vez que Gonzalo Díaz expone en objeto este fragmento de Novalis. La primera vez fue en la obra *Al Calor del Pensamiento*, en la que tipografió las letras que conforman la frase, mediante piezas de cerámica y resistencia eléctrica, a la manera de los antiguos anafres, en color azul. Díaz lo explica así: “Le atribuyo al fragmento de Novalis el carácter de una definición total del arte, de las obras del arte y de los procedimientos que pone en juego.

Las máximas distancias que el texto logra conectar en su sentido esquivo –en la polaridad de lo incondicionado y de las cosas– fundamenta esta pretensión jerarquizadora”. Y añade: “El signo vegetativo del pasto tipográfico, la suspensión simbólica y material del texto por ese ejército de tortugas de bronce, hacen la descripción objetual de una cosmogonía ecléctica, no sistemática”.²³⁵

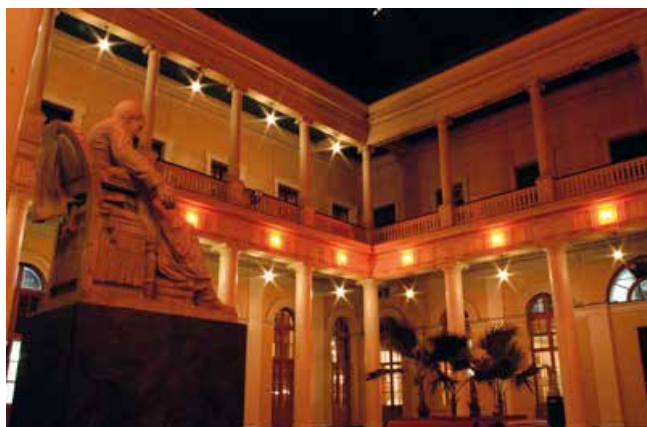
Cuando Gonzalo Díaz usa el neón azul en *Unidos en la gloria y en la muerte*, en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, habla del sentido idealista de encarnar todas las virtudes que le da Novalis; en *Tratado del entendimiento humano*, en el MAC, es en cuanto el arte se acerca a la religión, al hacer visible aquella intuición absoluta, que el artista debe desarrollar con libertad creativa.

Trivium (2000)

En entrevista para *Una Belleza Nueva* el 2010, Díaz y Warnken hablan de la preocupación del artista por repensar el tiempo, el fracaso, la belleza en el arte, y la “razón” áurea de Fibonacci. Hablan también de la esencia de una universidad que él ama y que le duele ver decaer, y a través de todas esas cuestiones conversan sobre su gran tema: la relación entre arte y poder en Chile.

Por esto, se detienen en su intervención *Trivium* de 2000, que realiza en la fachada de la casa central de su querida Universidad de Chile. “La Universidad de Chile es del Estado, y siguiendo los pensamientos de Pablo Oyarzún, en varios sentidos antecede al Estado, es espacio público. [...] *Trivium* es el conjunto de tres saberes: Gramática, Retórica y Dialéctica. A partir de la serie de Fibonacci: una serie matemática que consiste en la suma de los dos números anteriores, termina en una cantidad que es la base de la belleza 0618, la dimensión aurea”.²³⁶

Warnken le pregunta: “Una de las tensiones en tu obra es Arte y Poder. ¿Qué la tensiona?” Y Díaz le contesta: “La autonomía. Se supone que después del siglo XVIII el arte se libera de los príncipes. Me interesa que el arte tenga o no tenga ese mandato espurio, el asunto es la autonomía del arte. Que obedezca a una necesidad interna, a la propia sobrevivencia del lenguaje”. Sobre su intervención en la Universidad de Chile, explica por la cual colocó junto al número uno (situado sobre la escultura a Andrés Bello) la figura de un conejo, también de neón: “Fibonacci dio con esta serie estudiando el crecimiento de las poblaciones de ese animal. Hace tiempo que quería hacer esta obra por la relación que tiene mi trabajo con los edificios institucionales neoclásicos, un estilo arquitectónico adecuado al ejercicio del poder. Mi obra siempre se ha construido a partir de la relación entre arte y poder, y el edificio institucional funciona como metáfora de autoridad”.²³⁷



Gonzalo Díaz, *Trivium 2000* (2006) Patio interior de Universidad de Chile

Trivium alude a tres de las siete “artes liberales” que eran la base de la formación académica medieval: la gramática, la retórica y la dialéctica, todas relativas a la elocuencia. Las artes del número estaban agrupadas en el “quadrivium”, constituido por la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Precisamente, en 1997 Díaz

expuso en la Galería Gabriela Mistral la obra *Quadrivium*, con 14 maquetas repetidas, adosadas a los muros de la sala. Cada una estaba acompañada por el nombre de una figura retórica, generando un encuentro entre la palabra y las artes del número: “Definitivamente, creo que esta obra viene a completar lo que hice en *Quadrivium*”, confirma Gonzalo Díaz.²³⁸ Para Mellado, *Quadrivium* “es la obra más política de Gonzalo Díaz”, en el sentido de juego de poderes dentro del espacio de las artes visuales.²³⁹

El Festín de Baltazar (Bienal de Shanghai, 2004)

Gonzalo Díaz es invitado por el curador Sebastián López a *Techniques of the Visible*, V Bienal de Shanghai (2004). Para esa ocasión, Gonzalo monta una impecable instalación.²⁴⁰ Se trata de *El festín de Baltazar* (*Belshazzar's Feast*), basada en un pasaje de la Biblia, el capítulo quinto del libro de Daniel.

Según el relato bíblico, mientras el rey Nabucodonosor celebraba junto a miles de sus caballeros y concubinas, una mano escribió en el muro del palacio babilónico un enigmático mensaje: *Mené, Mené, Teqel y Parsin*. Como los magos Caldeos fueron incapaces de descifrarlo, la reina intercedió con su consorte para que se convocara la ayuda de Daniel, famoso en la corte por su sabiduría. Daniel entregó una traducción precisa de cada palabra. Mené: “Dios ha medido tu reino y le ha puesto fin”. Teqel: “Has sido pesado en la balanza y encontrado falto de peso”. Parsin: “Tu reino ha sido dividido y entregado a los Medos y los Persas”. El texto anunciaba así la ruina del rey como consecuencia de sus abusos.

Díaz construye en la instalación su mensaje como una extensión o ampliación del lenguaje artístico, considerándola más eficaz que la pintura para cumplir su función comunicadora. Con elementos mínimos, hay un zapato de tacón de mujer sobre un riel mecánico que nos conecta con el movimiento del paso y glamour de la pasarela de moda, propio de nuestra contemporaneidad.

En una proyección de video una mano cincela con un rayo de luz una pintura antigua. Tres leones en fierro petrificados miran al sorprendido espectador. El espacio está cerrado por un vidrio, transformando la escena en una vitrina de tienda. López ve en esta obra una relación compleja que, como la mayoría de los trabajos de Gonzalo, está centrado en una reflexión del poder político: “En sus complejas y efectivas instalaciones, Díaz ha mostrado cómo el poder político construye su propia legalidad, y lo hace conectándolo con sus posibles destinos. [...] Si Duchamp nos invita a mirar a través de la cerradura para entrar a su *Etant Donnés*, Gonzalo abre la escena a la contemplación obscena y desinteresada del paseante”.²⁴¹



Gonzalo Díaz, *El Festín de Baltazar* (2004) Instalación en la V Bienal de Shanghai

Rúbrica (2003)

Cuando se cumplen treinta años del golpe militar, Díaz presenta su instalación *Rúbrica*,²⁴² pensada y creada especialmente para *Matucana 100*.²⁴³ En el catálogo escribe un ensayo Pablo Oyarzún en relación a traer a la memoria hechos dolorosos, titulado *La materia está hecha de recuerdos*. Daniela Picón comenta: “Los elementos de la representación no constituyen una referencia inmediata, sólo hay *insinuaciones y susurros, vestigios de estragos*. No hay pistas directas con las que podamos guiar nuestra comprensión, pero sin embargo, la obra no es hermética ni tampoco esconde crípticamente *segundas intenciones*”.²⁴⁴



Gonzalo Díaz, Portadas catálogo *Rúbrica*, Matucana 100 (2003)

La instalación en el enorme espacio de 100 m² completamente vacío, sólo tiene en el segundo nivel 14 textos tipográficos en neón rojo que inundan de luz enrojecida todo el lugar. En una suerte de letanía, leemos: EL NEON ES MISERIA, EL NEON ES TORMENTO, EL NEON ES DEMENCIA, EL NEON ES DESDICHA, EL NEON ES ANGUSTIA, EL NEON ES SECRETO. “La ‘letanía’ queda conformada por las palabras empleadas en la adjetivación de las frases, todas trisílabas y acentuadas al medio. El conjunto de estos adjetivos y el enrojecimiento de la atmósfera del espacio pretenden acotar el trasfondo referencial de la obra”.²⁴⁵

Daniela Picón, académica de Literaturas Comparadas de la Universidad de Chile, hace un análisis semiótico de la instalación:

Visitar *Rúbrica* en el galpón de *Matucana 100* era, ante todo, una experiencia agobiante. Esta sensación de desasosiego se hizo común para todos sus visitantes. ¿Cuál es la razón, el fundamento, el principio de esa zozobra? ¿De qué está construida esta instalación que nos hace naufragar en la ansiedad y tribulación? Es lo que trataremos de dilucidar a través de este análisis semiótico. Por ahora, planteamos como solución hipotética, que Gonzalo Díaz evoca (inconsciente e indirectamente) en cada uno de los visitantes, presencias-ausentes, más comúnmente llamadas *recuerdos*. A través de catorce neones rojos, un espacio inundado del mismo color y una música romántica totalmente distorsionada (que rememoran la experiencia de la tortura, vivida en Chile particularmente durante los años de dictadura militar) designando las principales sensaciones y efectos del martirio, el artista traza una trayectoria a través de la cual conmemoramos estas experiencias de tormento, en un ambiente agobiante y de total desazón.²⁴⁶

Como es habitual en las instalaciones de Gonzalo Díaz, en *Rúbrica* el lugar y su arquitectura son desde su funcionalidad modificados para reforzar su lenguaje, demostrando el artista su capacidad de manejar nuestra percepción lumínica que cambia lo que está frente a nosotros,



Gonzalo Díaz, *Rúbrica*, Matucana 100 (2003) Instalación

modifique la realidad a nivel tridimensional con el fin de permitir el desarrollo de cualquier función vinculada a la vida asociativa.²⁴⁸ Picón observa este hecho y comenta: “El objeto al que *Rúbrica* remite es inmaterial, ya que se trata de la tortura. Es por esto que asistimos a una remisión muy particular. Gonzalo Díaz, a través de una atmósfera creada mediante sonidos distorsionados, una potente luminosidad roja y unos neones que nombran las sensaciones de martirio, nos sacude”.²⁴⁹

Con esta instalación Gonzalo Díaz ha transformando un espacio arquitectónico en una sala donde el espectador experimenta las sensaciones de tortura. En el comunicado sobre la exposición el Centro Cultural Matucana 100 dice:

La obra contempla un elemento acústico distanciador, desvirtuante y extrañante: el espectador sometido a la “violencia” simbólica que significa restringir la percepción ocular a la más extrema de las parcialidades cromáticas –una atmósfera totalmente enrojecida– escuchará mientras lee los textos de neón rojo, un audio especialmente producido para la obra, que mezcla el ruido de transmisiones radiales mal sintonizadas. En este se oye la canción *Los Enamorados*, en la versión de María Marta Serra Lima, de la cual se escucha con cierta dificultad sus primeras estrofas: “Cualquier día..., cualquier hora..., en cualquier lugar..., nos vemos tú y yo..., para hablar de amor..., y las luces rojas por todas partes.”²⁵⁰

Rúbrica evoca los recuerdos de una represión en las sensaciones de angustia y logra construir la metáfora de la tortura a partir del neón, con calor y color visualmente creando un ambiente saturado. Acústicamente, arma relaciones donde el espectador vive y siente la crueldad de la tortura. Gonzalo Díaz hizo con esta instalación la última obra que deslumbra poderosamente a nivel político y persevera en que no se debilite nuestra memoria.



Gonzalo Díaz, detalle catálogo *Rúbrica*, Matucana 100 (2003)

aumentando el efecto por una intensa atmósfera, donde el color rojo inunda todo el espacio: las ventanas han sido cubiertas con placas de acrílico rojo, así como las ampolletas de los focos y los textos en neón. “Desde la Antigüedad Clásica existe el cuestionamiento sobre la capacidad de la visión para juzgar la verdadera naturaleza de las cosas, ya que la luz, el brillo, y muchos otros factores modifican la percepción de la realidad”, dice Picón.²⁴⁷

Umberto Eco, en *Arquitectura y semiótica* afirma que la semiótica se puede aplicar a la arquitectura en cualquier proyecto que

A.R.T.E. Muerte en Venecia (51ª Bienal de Venecia, 2005)

El 2005 Gonzalo Díaz participa en la 51ª Bienal Internacional de Venecia, en el Pabellón del Instituto Ítalo-Latino Americano (ILLA), donde comparte la representación en limitado espacio con los artistas de Bolivia, Colombia, Haití, Costa Rica, Cuba, El Salvador y Perú, entre otros países de Latinoamérica. Es el artista seleccionado para el envío oficial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.



Gonzalo Díaz, Portadas catálogo *Muerte en Venecia* (2005)



Gonzalo Díaz, *Muerte en Venecia*, (2005) Instalación enormes acuarios que arman la palabra A.R.T.E.

Su propuesta es parte de la serie A.R.T.E. que viene realizando hace algunos años. Se trata de un objeto-instalación titulado *Muerte en Venecia*, con cuatro enormes acuarios que arman la palabra "A.R.T.E.". En su ensayo para el catálogo Pablo Oyarzún nos cuenta que en los recipientes nadan peces rojos, *cyprinus carpio*, que están repartidos en cantidades precisas, citando la serie matemática de Fibonacci, que a la vez remite a la prestigiosa proporción sección áurea (1,618). Las letras están interconectadas por un sistema de vasos comunicantes empalmadas con dos pequeñas bombas de agua que aseguraban la circulación del agua. Añade Oyarzún:

La obra de Gonzalo Díaz es compleja, vasta, inteligente y precisa; es –también– guardiana de su propio estatuto y condición. En una trayectoria fructífera cuyas altas cimas están habitadas parejamente por el temprano ejercicio pictórico, la gráfica y la instalación, siente uno que se producen, obra tras obra, rotaciones, no diré en torno a un centro, un núcleo, una base de sentido, sino una como ausencia que también es inminencia, pero que no deja ser inscrita materialmente cada vez, en cada trabajo y en la constelación de elementos que pone en escena cada trabajo.²⁵¹

Desde luego, el título de la obra alude a la novela homónima de Thomas Mann, pero Díaz erige una dialéctica peculiar, situándonos ante un discreto lujo clínico que hace un guiño a la relación de arte y técnica, en que la palabra "arte" está como en la UTI (unidad de tratamiento intensivo), en una crisis mórbida.

La presentación oficial es organizada desde la Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de

Chile (DIRAC), a cargo del director Emilio Lamarca. Lamentablemente el artista no contó con la información adecuada y Díaz explica:

Había enviado un dossier con todas las indicaciones: Los enormes acuarios (180 x 460 x 70 cm) se instalarían en el interior de uno de los palacios venecianos (que arrendaba el ILLA), que tenía una enorme lámpara de cristal de Murano, y el proyecto estaba pensado para que en el agua se recogieran los reflejos de esta lámpara del siglo XVIII. Cuando llegué, no lo podía creer, se me negaba ponerlos ahí, debido al peso del agua y la humedad que mantendrían durante los cinco meses de exposición. Por esto, los enormes acuarios debieron instalarse en el exterior, con lo cual no funcionaba la propuesta. [...] Y no tuve la fuerza para responder por tener un FONDART (fondo de estado) [...] Fue un fracaso completo, por esta falta de curatoría chilena, no había sido bien gestionado [...] tenemos un Chile con pies de barro en cultura.²⁵²

Quedó el registro que se recoge en el hermoso catálogo, con el ensayo de Oyarzún, que dice mucho más.

Eclipse (XII Documenta, Kassel, 2007)

Gonzalo Díaz es invitado a XII Documenta, Kassel el 2007. “Roger Buergel, curador de Documenta 12, visitó Chile en 2004 y se interesó en la obra de Gonzalo Díaz”.²⁵³ En ella presenta dos obras: *Eclipse* y *Al calor del pensamiento*. En un marco curatorial a partir de la experiencia estética y sus alcances universales, fueron incluidos tres artistas chilenos marcados por la escena histórica y política de la década del ochenta: Lotty Rosenfeld (C.A.D.A.), Juan Dávila y Gonzalo Díaz, de la denominada Escena de Avanzada.

El crítico chileno acreditado a la XII Documenta, Cristián Gómez Moya, se refiere a la convocatoria curatorial:

El programa de la Documenta, al evitar trasladar los contextos locales al espacio museístico, privilegió la sensibilidad estética y la representación formal antes que las circunstancias histórico-sociales en que han surgido las producciones artísticas. De esta forma se reinstaló aquella línea epistemológica, de raíz eurocéntrica, sobre el valor universal del arte. Los comisarios, bajo la monumental interrogante de si acaso ¿es la modernidad nuestra antigüedad?, propusieron una tesis basada en la experiencia estética; un marco curatorial de alcance universal con el suficiente presupuesto como para iluminar y traspasar las fronteras geográficas de las micropolíticas antiglobales. Lo político esta vez, no dio cuenta de su práctica social sino más bien de su práctica temática.²⁵⁴

La propuesta de la dupla, el director artístico Roger M. Buergel, junto a la comisaria y esposa Ruth Noack, puede ser descrita con estas palabras: “Una sociedad civil que estaba dispuesta a abrir los ojos a conexiones, a acabar con falsas evidencias y a transitar, al menos mientras lo que duraba una visita a la exposición, los suelos sin fondo de la experiencia estética”.²⁵⁵

Gonzalo Díaz entregó una experiencia estética para los sentidos en el máximo pabellón artístico de Kassel donde sus dos instalaciones fueron ampliamente logradas. Por su parte, *Eclipse*



Gonzalo Díaz, *Eclipse/ al calor del pensamiento* (2007) Instalación metal, cerámica, dispositivos eléctricos 22 x 375,2 x 16,5 cm

fue especialmente creada y producida enteramente en Kassel. *Al Calor del Pensamiento* fue conseguida en préstamo de la Colección DAROS Latinoamérica, de Zürich.²⁵⁶ Resultaron imbricadas en el núcleo mismo que tanto ansiaba su director artístico. *Eclipse* no sólo eclipsaba, tam-

bién encandilaba, y no dejaba ver más allá de lo que quería que viera el espectador, dirigiendo la mirada para iluminar a la manera de la sabiduría y el espíritu de Beuys. "El chileno se transformó en digno ocupante de la sala que lleva el nombre del mítico artista germano en la Neue Galerie", afirma con entusiasmo Gómez Moya.²⁵⁷

El público visitante que hacía fila para ingresar a la sala, al llegar al interior del círculo de *Eclipse*, sólo distinguía al fondo de la sala oscura un círculo lumínico dado por el poderoso foco de luz proyectada. Una vez ahí, se podía leer, gracias a la sombra que producía el propio espectador entre la luz y un pequeño cuadro que colgaba de la pared, una frase escrita en alemán: "Has llegado al corazón de Alemania sólo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra".²⁵⁸

La sofisticada obra de Gonzalo Díaz, dice Gómez Moya, "responde al discurso del director artístico [...] que precisa de la retórica filosófica, y se fascina con el vienés Ludwig Wittgenstein, [...] y no escatimaré esfuerzos para desafiar la célebre frase del autor del *Tractatus*: 'De lo que no se puede hablar, es mejor callar'".²⁵⁹ Gonzalo Díaz había logrado una acertada obra en el efecto estético y de factura impecable, invitándonos a meditar individualmente sobre la condición universal.

El conocido experimento lumínico basado en la impresión de un positivo sobre una superficie a partir de la exposición solar de un negativo, es un ejercicio con el que se inician todas las clases de fotografía. La puesta en acto de una estética de la sombra lleva al entusiasta Gómez Moya a citar a Carl Jung: "El arquetipo de la sombra representaba aspectos ocultos y desconocidos del ego. Según el místico psiquiatra, los individuos proyectaríamos en la propia sombra nuestros defectos, éstos a la vez serían producto de males colectivos que no estaríamos dispuestos a reconocer de forma individual, de ahí que sean expulsados a la sombra y no reconocidos en nosotros mismos".²⁶⁰

Es interesante, además, cómo Gómez Moya relaciona al espectador con Novalis en la obra de Díaz:

El encuentro con uno mismo tiene otras raíces cavadas en una tradición romántica aún más eurocéntrica. Los *Himnos de la noche* se reproducen en un Díaz entronizado en el corazón de Europa. Su lectura de Novalis, el romántico y religioso poeta alemán, conquista su perspectiva del arte haciendo visible lo esencial de la intuición. El arte, siguiendo al poeta, dependería de una autorrevelación que pasaría

por un profundo proceso de meditación para alcanzar la “vida verdadera”; el “fondo” que tanto inquieta a Díaz”. [...] La propuesta del artista chileno, pudo eclipsar fácilmente a las demás obras de cuño pagano. Imbuidos en el pozo de la experiencia religiosa, cualquiera de nosotros podía llegar a comprender, gracias al arte catequista de Díaz, que así como podemos encontrar a Dios debajo de una piedra también podemos encontrar el Arte debajo de nosotros mismos.²⁶¹

En cuanto a la presentación de los otros dos artistas chilenos invitados, el crítico acreditado señala que “ofrecieron su obras en franca desconexión con las condiciones políticas en que habían surgido”.²⁶²

Gonzalo Díaz lo define de esta manera: “Las obras que ‘tienen fondo’ son reconocibles en cualquier parte del planeta”. Y continúa: “Desde luego, lo he dicho en otras ocasiones, [haber sido invitado a la Documenta] le sirve a un lejano artista chileno para darse cuenta nuevamente que su obra está conectada a la misma línea de fuerza de la producción artística mundial”.²⁶³

Docente y Formador

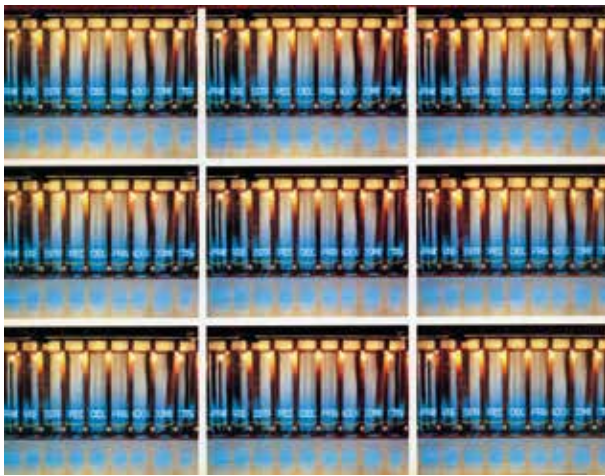
No es posible separar la trayectoria artística de Gonzalo Díaz de su vocación docente. Sumando a su creación individual, ha ejercido desde 1969 el Taller de Pintura y Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En una época gravitante en la producción artística nacional, le fue otorgada en 1985 la jerarquía de Profesor Titular de la misma casa de estudios, realizando el Taller de Pintura de la Escuela de Bellas Artes. Actualmente se desempeña como uno de los gestores del Magister en Artes Visuales, encargándose del Taller de Operaciones Visuales y de Tesis del programa de Magister.

Uno de sus alumnos lo recuerda:

G. Díaz en particular atraía poderosamente por su personalidad artística y su postura irruptora y – en esa época– de transvanguardia. Irradiaba un magnetismo de animal-artístico fuera de sí; como si las muletas fueran una forma de mantenerlo a raya y no dejarlo salir. Fue el profesor de pintura [...] en los años más importantes para la Universidad, durante la década de los 80, y última fase del Régimen de Excepción. La lucha que se llevaba dentro de la Universidad para desbancar a los Rectores Delegados impuestos. Uno de esos días, relevaron a G. Díaz de su cargo y fue exonerado por personeros cansados de sus temerarias sentencias y opiniones fuera de tono. La Universidad se paralizó y nosotros seguimos con él, ocupando los espacios habituales de trabajo, me refiero a la relación profesor – alumnos.²⁶⁴

El propio Díaz lo explica así: “Incito a los estudiantes a inventar sistemas propios, a tener método, para imaginar, para producir, pero sobre todo, para contradecir, para tener un gran NO frente a cada supuesto logro”.²⁶⁵

Frente a la pregunta de cómo incide su labor docente la producción de su propia obra, contesta que le sirve “para saber y experimentar cuán pertinente es mi propia producción”.²⁶⁶ En cuanto a sus metodologías, señala que no conocer las metodologías que emplea: “Pretendo que en mi



Gonzalo Díaz, ?



taller el estudiante experimente y madure los componentes estructurales del lenguaje pictórico, considerado como 'lengua madre' de las artes visuales. En este sentido, planteo el aprendizaje de la pintura como un paradigma de la enseñanza de arte y no como la mera adquisición de técnicas pictóricas. Esto privilegia la formación visual reflexivo, crítico, propositivo y autónomo por sobre la de un pintor de buen oficio".²⁶⁷

Consecuente con su apoyo a sus alumnos artistas, ha organizado numerosas curatorías de arte joven, entre las que se destacan: *Provincia Señalada*, colectiva de pintura joven de la que fuera curador, junto con Carlos Leppe, en galería Sur, en junio de 1983; *Festival Downey*, co-curatoría con Justo Pastor Mellado (primera muestra sistemática del artista en Chile), Ediciones Visuala 1987; *Los Hijos de la Dicha* y *Frutos del País*. Apoyará a un grupo de artistas y alumnos que exponen en galería Muro Sur, el cual, cuando la galería cierra, formará el Colectivo Muro Sur Artes Visuales. Aunque de corta duración, obtuvo importantes itinerancias, alcanzando a exponer en Austin Texas, EEUU; Holanda y Shanghai, China el 2004, en la Bienal de Shanghai.

Gonzalo Díaz, escribe en el catálogo de dos ex alumnos, los artistas Pablo Langlois y Natalia Babarovic para su exposición *Cautiverio Feliz*, en galería Gabriela Mistral (1993). Ahí señala: "Un taller de pintura es más que nada circulación del habla".²⁶⁸ Se trata, sin duda, de un concepto que se enfrenta al concepto de los talleres de artistas profesionalizados, evocando la necesidad de que sean un espacio abierto al diálogo, un campo de experimentación e intercambio de ideas, lo cual es, a la larga, fundamental para la expresión de propuestas bien fundamentadas, de factura impecable, y del desarrollo de la autogestión. Su cátedra hoy día ya no es más taller de pintura, sino que los motiva a pensar en la relación entre ser e imagen, y en el ser de la imagen.

"Lo que hace el Arte es tratar de alcanzar a la vida, ya que esta siempre va más adelante, por eso el Arte no es todavía una palabra, es aún un sonido", dice Gonzalo Díaz.²⁶⁹

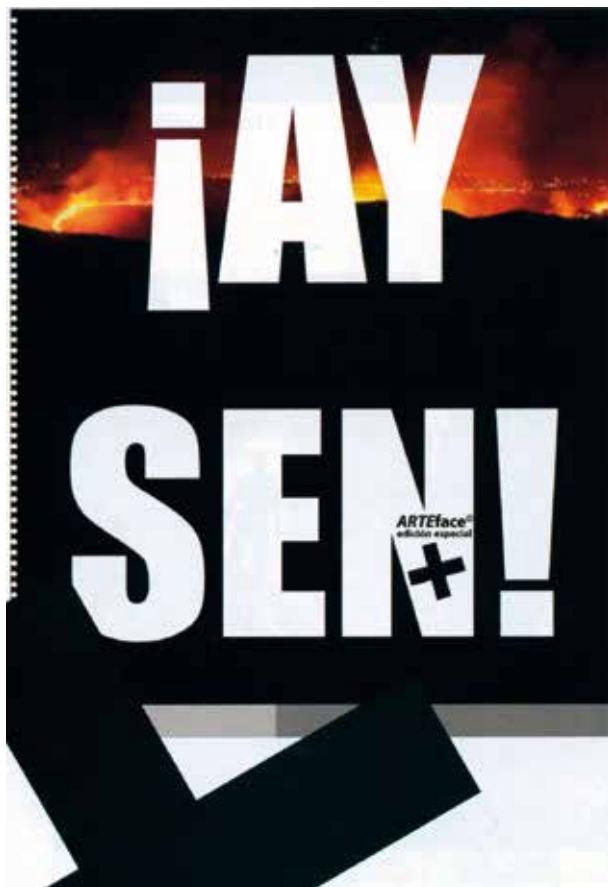
Aunque Gonzalo Díaz es el artista más joven en recibir el 2003 el Premio Nacional de Arte, es un artista crítico y su nombre no ha estado ajeno a la polémica. En la transición democrática, ha criticado las políticas culturales del gobierno de la Concertación y la obra de algunos artistas de la neofiguración chilena influenciados por la trasvanguardia italiana de ochenta en Chile. En el

año 2000, junto al artista Eugenio Dittborn y Juan Dávila, se marginó de la tercera y última etapa de la muestra *Chile 100 años de Artes Visuales*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, debido a divergencias con el curador Justo Pastor Mellado.

ARTEface (2011)

Gonzalo Díaz, se renueva, y en agosto de 2011 creó un perfil en Facebook y comenzó a usarlo como plataforma para subir imágenes acerca de la contingencia nacional, con el nombre de ARTEface. Encontramos aquí, nuevamente, una clara referencia a los Artefactos de Nicanor Parra, a los *Quebrantahuesos* del antipoeta con Enrique Lihn, Jodorowsky y otros, que inaugurarían los paratextos en 1952. Díaz trabaja también las imágenes y objetos de Juan Luis Martínez, recordándonos el libro *La nueva novela*.

En entrevista a revista *Qué Pasa*, el periodista Diego Zúñiga señala cómo son imágenes de Díaz son “muy similares a los *memes* – esas imágenes que circulan en la web en las que aparece el rostro de una persona, dibujo o animal, sobre la que se puede escribir una frase”. Díaz replica: “Son como pequeños y concentrados y esquemáticos discursos emitidos por este medio abierto y masivo que es Facebook. [...] Son como jeroglíficos –explica Díaz– porque tienen imagen y textos que pretenden ser un condensado gráfico-visual-literario sobre la contingencia, aunque también hay otros más subjetivos”.²⁷⁰



Gonzalo Díaz, ARTEface (2011)

El primer ARTEface, de agosto de 2011, nace de una comprensión de la fuerza de las redes sociales. Mucha gente salía a la calle y ocupaba estos medios para organizarse. Titulado *La universidad de Camila Vallejos*, encontramos siete imágenes capturadas de un video en las que la dirigente estudiantil con las palabras gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música.

En Mayo 2012 se inaugura su exposición *El neón es miseria*, que se mantiene hasta abril de 2013. Durante todo el año se instalan sucesivamente doce textos de neón de cuatro palabras, en las fachadas de la galería D21, en la comuna de Providencia y en la galería Metropolitana, comuna de Pedro Aguirre Cerda, dos polos sociales de la ciudad de Santiago. El proyecto es financiado por FONDART y contempla la realización de un video-documental y la publicación de un catálogo, con registro fotográfico de Jorge Brantmayer, textos de Gonzalo Arqueros, Federico Galende, José de

Nordenflycht y Sergio Rojas. El catálogo incorporará además una investigación de campo acerca de la recepción de la obra por parte del público, que será realizada por dos estudiantes de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

De sus ARTEface Díaz cuenta:

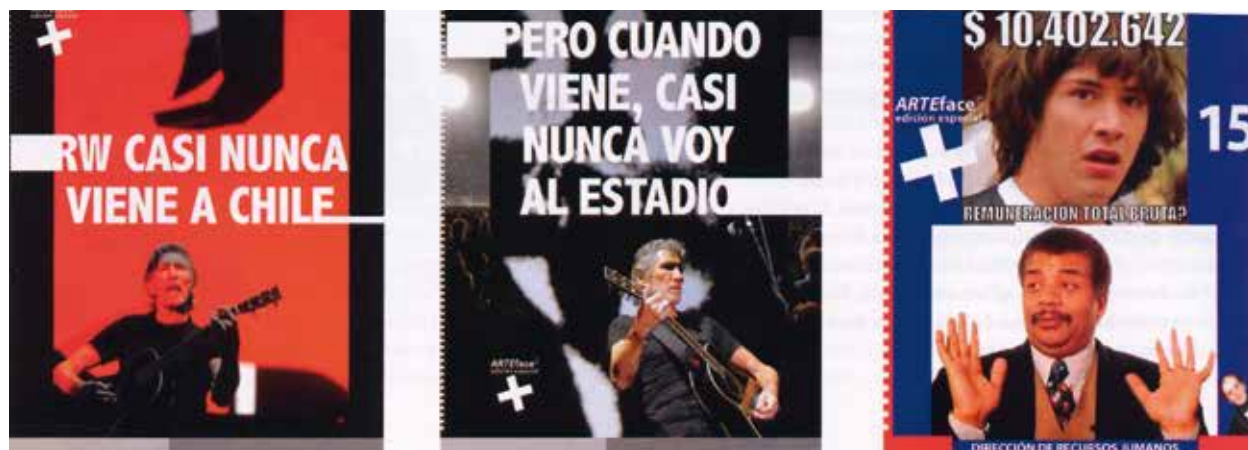
En un principio pensé en el tono que tenían que tener estas imágenes, pero entendí que no tenían que tener solo un tono. Entonces la contingencia está ahí, pero también he hecho otras cosas. Me gusta que sea algo bastardo, sin tanta prolijidad, con imágenes pixeladas. Eso me permite darme cuenta del rigor formal-conceptual-procedimental que uno tiene en la obra. Porque yo también considero eso como parte de la obra.²⁷¹

Gonzalo Díaz se preguntaba: "¿Qué puede hacer el arte con todo lo que está ocurriendo en la calle, con los movimientos sociales? Y ésta es una respuesta clara, rápida, llena de dobles lecturas, sarcástica y que entiende la velocidad de los tiempos. Que entiende la urgencia".²⁷²

No ve la posibilidad de exponer los ARTEface porque sería sacarlos de su plataforma. Lo ve como un lugar donde se puede exponer y donde el boca a boca es fundamental. De alguna forma es lo que siempre ha hecho Gonzalo Díaz con su obra. Por eso se alejó de la pintura y durante los 80 comenzó en las instalaciones y hoy ve en la plataforma digital una exposición de su obra más de acuerdo con los tiempos. De algún modo, es una nueva manera de reflexionar sobre el lugar del arte en la vida, su relación con la política y el poder, expresada en impecable factura y rigor conceptual. Díaz es un referente fundamental en las nuevas generaciones de artistas, ejerciendo una fuerte influencia especialmente sobre su grupo de ex alumnos.

Digamos por último, con Diego Zúñiga: "Decir Gonzalo Díaz es decir neón, es decir Adolfo Couve, es decir Universidad de Chile, es decir grandes instalaciones, es decir dictadura y desaparecidos, es decir los ochenta, es decir el Premio Nacional de Artes más joven de la historia, es decir la frase de Novalis que él ha utilizado y que dice: 'Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos sólo cosas'".²⁷³

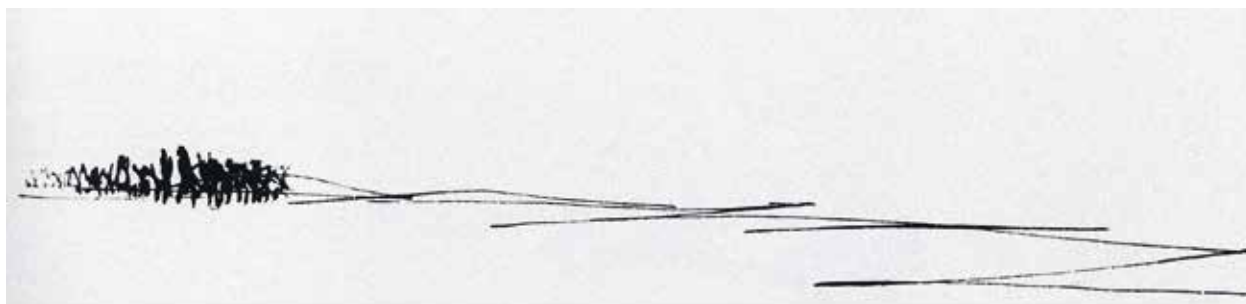
Gonzalo Díaz, ARTEface (2011)



EDUARDO VILCHES (1932)

Eduardo Vilches²⁷⁴ fue el detonador de un proceso de ampliación y transformación técnica en el arte de los años ochenta con el llamado desplazamiento del grabado. Este desplazamiento fue posible gracias a una concienzuda exploración de las posibilidades del arte en una época de gran desarrollo de nuevas técnicas y de importantes influencias provenientes de la gráfica y la fotografía. Cuando se produce el declive de la Avanzada y su presencia mengua, el taller de grabado de Vilches se transformará en una opción de “supervivencia”, como dirá el artista y ex alumno suyo Arturo Duclos.²⁷⁵ Para el teórico Justo P. Mellado, “los desplazamientos del grabado de los años ochenta, [...] ya han sido inscritos en la historia del arte como una de las irrupciones formales más significativas de este escena plástica”.²⁷⁶

Artista grabador de gran pulcritud y de rigor minimalista, Eduardo Vilches comenzó dar señas de su talento desde sus primeros dibujos en pequeño formato del paisaje de su tierra natal, la ciudad de Concepción en el sur de Chile. Allí recibió sus primeras enseñanzas de arte. “Esas piezas de pequeño formato, al unísono, parecían una sinfonía de líneas y contornos, los cuales – según el ojo del artista–, iban dando forma a los distintos parajes que él había decidido capturar: bosques, playas, juncos, roqueríos aparentemente infinitos, eran certeramente descritos por un juego de líneas protagonizadas por el vacío, el cual se adueñaba de modo capital en la división del plano,” escribe el teórico Carlos Navarrete.²⁷⁷ Es un paisaje que se marcará intensamente en su retina y en su memoria, reapareciendo luego a través de múltiples formas en su extensa obra.



Eduardo Vilches, *Larquete* (1958) dibujo, pluma, tinta china sobre papel 11,1 x 31 cm

Su primer contacto con el grabado fue a través del artista Nemesio Antúnez, en un taller de verano de acuarelas que Antúnez realiza en la ciudad penquista. Es Antúnez el que lo incita a participar del *Taller 99* de grabado que ha creado en Santiago. Vilches va a encontrar su destino en el grabado. Comienza realizando monocopias, calcografías y aguatinas, siguiendo en la misma temática nostálgica de sus primeros dibujos y en pequeños formatos con objetos tomados de un cotidiano vinculado al paisaje del sur de Chile o a la trama de la ciudad. En la década de los sesenta, luego de una beca a la Universidad de Yale, EEUU, Vilches descubre a través de la xilografía “su obra fundamental referida a xilografía primero y serigrafías más tarde donde propone contraste entre masa-pantallas negras y el fondo del papel”, como señalan Emilio Ellena y María Elena Farías.²⁷⁸



Eduardo Vilches, *Plantas* (1959) buril, aguainta, aguafuerte sobre cobre 11x 27,5 cm

Años más tarde, al ser entrevistado por el historiador Daniel Swinburn, se refiere a sus sencillos descubrimientos iniciales para llegar a plasmar estas obras: "Los papeles recortados que descubrí en Concepción fueron una revelación, como lo fue el descubrimiento de los dibujos de Rembrandt en un libro prestado por Nemesio. Se trataba de un trabajo hecho por gente muy sencilla que

vendía fruta en el mercado y que fabricaba figuritas de papel, maravillosas para mí, porque mostraban el lleno y el vacío, asunto que me interesaba como problema en la xilografía".²⁷⁹ Justamente a sus xilografías atenderemos a continuación.

Xilografías (1962-1965)

A partir de las primeras xilografías de 1962, su estilo tendrá un sello que lo definirá con sus figuras negras recortadas sobre blanco. En estos grabados en madera, el delicado proceso de impresión sobre papel de arroz es realizado en la forma primitiva mediante el frotado con una cuchara de palo, lo que "hace que el negro tenga una especie de textura", como indica Emilio Ellena.²⁸⁰ Para los académicos de la Escuela de Arte UC, Gaspar Galaz y Flavia Muzio, que han compartido con Eduardo Vilches desde sus inicios, estas grandes series xilográficas en pequeño formato "marcaron una época en el trabajo de Eduardo Vilches". Y añaden: "El contrapunto es absoluto: blanco-negro, donde el blanco del papel se convierte en mundo para el ojo del espectador porque entra a formar parte integral del sentido cuando las formas negras lo significan".²⁸¹ Hay una referencia reiterativa en estas obras a figuras de cruces, como recortadas del mundo personal que el artista ha construido a partir de sus vivencias y recuerdos, y que emergen de un subconsciente ligado al sufrimiento personal. El mismo contará más tarde cómo fue mucho de niño al cementerio de Concepción, acompañando a su madre, impregnándose de esas imágenes que reaparecerán luego mucho en su obra.

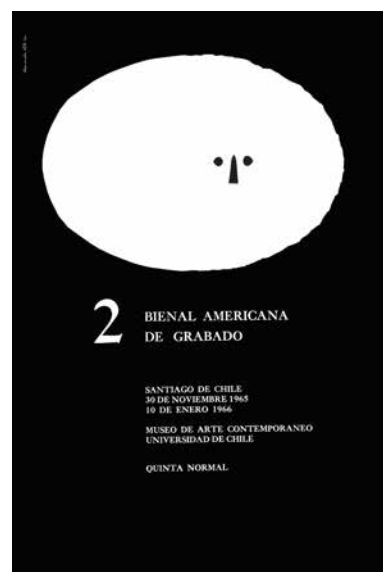
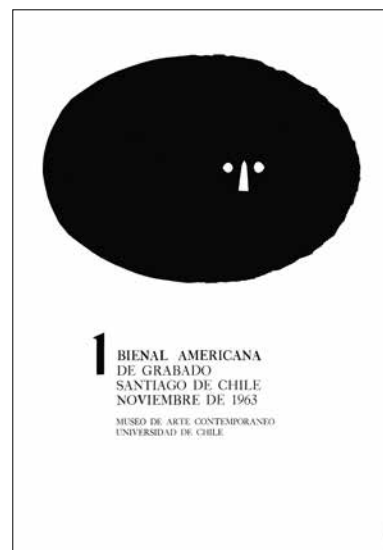


Eduardo Vilches, *Ciudadela* (1965) xilografía bl/ne 33 x 48 cm



Eduardo Vilches, *La máquina* (1965) xilografía bl/ne 29,5 x 45 cm

A medida que en los años sesenta se desarrolla en Chile el diseño gráfico, Eduardo Vilches, al igual que muchos otros artistas, descubre nuevos medios técnicos ligados a la impresión, como el offset y la serigrafía. Particularmente Vilches realizará algunos afiches para el teatro o exposiciones, y cuando se realizan las cuatro Bienales Americanas de Grabado, los organizadores le pedirán a él la realización de los tres primeros (1963, 1965 y 1968; el afiche para la 4ª Bienal, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes, fue encargado en 1970 al artista Joseph Albers). En estos afiches en blanco y negro, Vilches utiliza procedimientos offset. En palabras de Emilio Ellena, “tanto para la primera como para la segunda bienal, el artista utilizó la misma estructura con la variación positivo-negativo. Para la tercera de ellas, Vilches volvió a emplear una de sus muy logradas expresiones de concepción xilográfica transcrita a una impresión nuevamente realizada en offset”.²⁸²



Eduardo Vilches, *Afiche bienales americanas de Grabado (1963-1966)* dextrina sobre papel 110 x 75 cm

El artista y ex alumno suyo, Mario Soro, destaca la figura de Eduardo Vilches y sus aportes en el grabado cuando escribe para el catálogo de la 2ª parte de la exposición *Chile 100 años de Artes Visuales* (2000). Allí se refiere particularmente a la extrema economía de sus xilografías de los años sesenta: “Citará lo abstracto en composiciones isomórficas al centro del plano blanco, donde, las formas pregnantes, se graban en persistencias retinianas negativas y positivas de figura y fondo y de post-imagen. El vacío (blanco del papel) tendrá un rol activo para estas asociaciones”.²⁸³ Soro subraya además los reconocimientos que recibe Vilches en este período: “Es el período 1964-1966 cuando es invitado a la VIII Bienal de Sao Paulo; en 1967 gana la III Bienal Interamericana de Grabado [en San Juan, Puerto Rico], en 1968 aparecen las formas totémicas y agoreras proyecciones de la imagen del poder, contextos de cambio con la toma y reforma universitaria”.²⁸⁴ En efecto, estos trabajos no dejan de asociarse a un momento muy particular en la historia del arte chileno, en la cual hemos visto que el grabado y las técnicas de impresión mecánicas como la serigrafía tuvieron un auge inusitado, como no se ha vuelto a dar en el país. Por una parte, se transforma en un medio en sintonía con las transformaciones político-sociales de Chile en esa década, y también en un medio accesible de bajo costo, abriendo la oportunidad de adquirir obras de arte originales a un público mucho mayor. Durante la década de los sesenta, Vilches destaca entre los grabadores chilenos, y es invitado a las bienales de grabado celebradas en Tokio, Liubliana, Cracovia, y en muchas otras en Italia, Colombia, EEUU, Venezuela, Brasil, Bélgica y España.

El descubrimiento de la serigrafía sumado a su economía de signos le permite a la obra de Vilches crecer a grandes formatos. Aparecerá la figura humana, pero desmembrada: son caminantes que no tienen piso, signos que violentan. Con estos grabados participa en la IV



Eduardo Vilches, *Caminante* (1970) dextrina sobre papel 110 x 75 cm

Bienal Americana de Grabado y en el catálogo, el poeta brasileiro Thiago de Melo, por entonces agregado cultural de la Embajada de Brasil, y quien co-organizó las bienales²⁸⁵ junto al artista Nemesio Antúnez y el académico Emilio Ellena,²⁸⁶ escribe sobre la obra de Vilches: “El hombre (ese que avanza por tus grabados) va caminando solo, con esa soledad que es su mal y su consecuencia, hasta que de repente encuentra –y encuentra lo que necesita– un compañero, y caminando siguen juntos. Tímidos, expectantes, dándose de a poco, un tanto perplejos, pero juntos”.²⁸⁷ Obras de formas orgánicas que tienen partes de figuras humanas, de una humanidad pesada en alusión al poder que estos seres desmembrados ejercen, siluetas en negro que trabajan el vacío del blanco.

El éxito y aporte de estas bienales, así como el prestigio alcanzado en el exterior, hizo posible la participación de grandes artistas y curadores internacionales, siendo la IV Bienal Americana de Grabado (1970) un acontecimiento fundamental a nivel internacional, con un interés adicional, debido a que se presentó una selección de estampas de la Lira Popular.²⁸⁸ Son expuestas en una sala especial, “prestadas al efecto por el bibliógrafo don Alamiro de Ávila Martel”.²⁸⁹ A juicio del artista grabador Pedro Millar, ese acto “constituyó el reconocimiento público al valor de la obra gráfica de la Lira, y a su estatuto fundacional en la tradición chilena del grabado en madera”.²⁹⁰ El año 2000, el teórico Justo Pastor Mellado señala en su ensayo como curador de la 3ª parte de la exposición *Chile 100 años de Artes Visuales*:

Había un interés desmedido –de parte de coleccionistas y empresarios– por hacer depender “La Lira Popular”, políticamente, del “grabado mexicano”. Pero “La Lira Popular” era anterior, en el tiempo, al taller mexicano, si bien, este último era anterior, en los conceptos políticos. Esto quiere decir que en el seno de la misma Cuarta Bienal de Grabado, sectores interpretativamente no subordinados a la lógica recuperacional del empresariado, introdujeron una lectura contemporánea de la vigencia de “La Lira Popular”, que comenzará a ser leída, desde entonces, como una alternativa anticipatoria.²⁹¹

En el mismo instante que se desarrolla la IV Bienal de Grabado en el Museo Nacional de Bellas Artes (1970), en las afueras de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, localizada detrás del museo, se levantó una carpa que albergaba la exposición de artistas que se habían convocado bajo el lema: “El pueblo tiene arte con Allende”. Los artistas participantes produjeron carpetas de serigrafías, destinadas a ilustrar cada una de las cuarenta primeras medidas que el gobierno popular de Salvador Allende pondría en ejecución si éste conseguía los votos para ser el próximo Presidente.

En 1972, se proyectaba realizar la V Bienal Americana de Grabado, durante el gobierno de Salvador Allende y de la Unidad Popular, pero lamentablemente, por diferencias entre artistas y teóricos, las disputas y dominancias entre sectores oficialistas y los ya mencionados organizadores, ésta no llegó a realizarse.

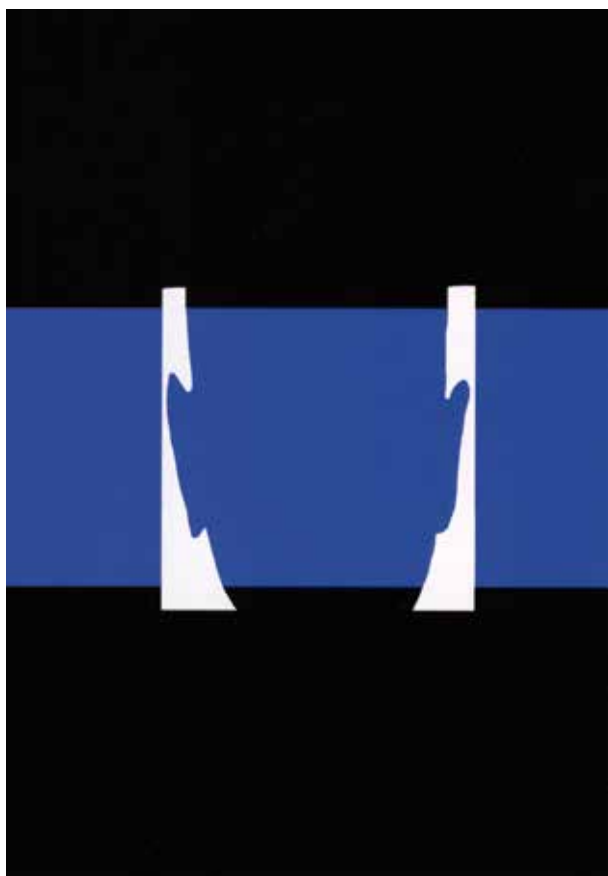
Eduardo Vilches conocía la Lira Popular desde comienzos de los sesenta cuando desarrolla sus xilografías en madera, pero también viene llegando de su experiencia en la Universidad de Yale. Carlos Navarrete observa que Vilches descompone la Lira Popular y que lleva a cabo una propuesta de gran economía formal, lo cual, como veremos, se suma a las lecciones de Joseph Albers.²⁹² A partir de la década de los setenta, Vilches da un paso trascendental al dejar la xilografía y aumentar el tamaño de sus grabados. Este paso al gran formato fue posible por “una nueva técnica, la serigrafía, índice de un gesto moderno en las artes gráficas chilenas, debido a las posibilidades que abría en términos de su producción, asociado a la imagen y la versatilidad en su manejo técnico. En estas obras, sus figuras aparecen en fragmentos parciales; vemos partes o contornos de figuras, troncos y piernas. En cierto sentido, las nueve serigrafías de 1970 nos recuerdan las tensiones sociales de la época.

Proyecto educativo xilografías de cartón (1970-1973)

En un gesto propio de su reconocida modestia, y paralelamente a sus talleres en la Escuela de Arte UC, Eduardo Vilches inicia un taller para niños (que incluye menores de la periferia de la ciudad y de las esferas de la cultura artística), enseñándoles los primeros pasos en el grabado. Entre los años 1970 y 1973, durante el gobierno de la Unidad Popular, Eduardo Vilches dirige un taller para niños en la población Víctor Domingo Silva de Santiago. Con elementos muy simples como el cartón de cajas de zapatos, recortando figuras que se transformaban en matrices de grabados que luego eran entintados con su rodillo, las imágenes se imprimían sobre papeles. Eran “xilografías de cartón”. Justo Pastor Mellado recuerda así esta experiencia: “Él siempre fue donde se jugaba la lucha simbólica directa: los niños, la población, en el marco de una experiencia pedagógica de excepción”.²⁹³ En otro momento, reunirá en 1972 para un calendario los grabados de estos niños, “asociados más tarde al trabajo de Alicia Vega”,²⁹⁴ quien es su mujer y enseña cine en poblaciones marginales. Con la impresión de un calendario de grabados en offset en 1973 para el Comité de Industrias Eléctricas y Electrónicas de la CORFO, se han preservado estos registros.

Cabezas (1970-1974)

El 1970 desarrolla y edita una serie en serigrafías a partir de una cabeza, en las que agrega ahora el color azul más el negro. Años más tarde cuenta las dificultades técnicas que estas obras le habían significado para lograr esa calidad del color: “Estas obras eran demandantes en el tono exacto del azul a imprimir y el contorno diestro de la silueta a construir”.²⁹⁵ En estas obras ha censurado la visión, con trazo grueso y regular. Son “serigrafías con el ser humano en estado de sombra”.²⁹⁶ En estas obras el azul parece representar una forma de dolor, con las cabezas y manos fragmentadas, y las figuras en un orden encajonado y limitado: “Un margen para la espera”, en el decir de Emilia Ellena.²⁹⁷ Para el crítico Waldemar Sommer, admirador de su trabajo, se trata de imágenes “tan hermosas como los grabados protagonizados por las móviles extremidades inferiores”.²⁹⁸ Sin embargo, Sommer parecer desconocer la tremenda crítica a la censura que encontramos en esta obra.



Eduardo Vilches, *Cabezas* (1970) dextrina sobre papel

Para Carlos Navarrete la sensibilidad de Eduardo Vilches refleja la situación que se vive en el país: "La creación visual del artista frente a estas obras inmediatamente nos traslada a la situación política del país a partir del 11 de septiembre de 1973 y a las consecuencias que ello trajo para el espectro cultural. [...] Estas imágenes exudan la muerte, desaparición y censura del Hombre, por la vía de un reducido trabajo cromático de formas y contornos, aunado al recto temperamento del retrato".²⁹⁹

Vilches es invitado a exponer estas serigrafías en una colectiva en galería Cromo, en 1974, y en el catálogo escribe el catedrático Emilio Ellena, y se refiere así a estas obras: "En 1974 privará un orden entre aquellos fragmentos, un orden encajonado y limitante. Aparecerán las manos, las cabezas. Seguirá la referencia a la muerte. Y de nuevo un azul: para Eduardo, otra forma de dolor; para algunos, un margen de espera".³⁰⁰

En *La memoria de un grabador*, el artista y grabador Jaime Cruz explica la adecuación que el grabado tuvo a fines de los setenta:

"El grabado en Chile vivió, luego del 73, un período de readecuación a una nueva realidad, quedando de manifiesto la capacidad del grabado (de la gráfica, especialmente), de plantear una propuesta plástica renovada. [...] Los Concursos de Gráfica de la Colocadora Nacional de Valores (1975 a 1981) y los Concursos de Gráfica de la Universidad Católica (1978 a 1983), realizados ambos en el Museo Nacional de Bellas Artes, son los pilares que sustentan la activa presencia de la gráfica entre los años 1975 y 1983".³⁰¹

En virtud del discurso de obras y prácticas neoconceptuales, el grabado tradicional pierde la preponderancia de la década anterior, lo cual obliga a los grabadistas a hacer un esfuerzo para mantener los espacios que había alcanzado el oficio: "Años en que la experimentación, en especial aquella realizada en los talleres de las universidades, emplaza al inmovilismo oficial que pliega la historia de las artes visuales para calzar, en el esfuerzo de continuidad, la década del cincuenta con el sueño fundacional de septiembre de 1973", agrega Cruz.³⁰²

Habían pasado sólo cinco años de la IV Bienal Americana de Grabado cuando en 1975 se realiza el Primer Concurso de la Colocadora Nacional de Valores en el Museo Nacional de Bellas Artes: "Sólo cinco de estos artistas del año 70 enviaron obras a este Primer Concurso. [...] Teniendo en cuenta que cincuenta y siete de aquellos artistas participantes en dicha bienal, permanecían en Chile," dice Jaime Cruz.³⁰³

Eduardo Vilches habla poco y no teoriza; en cierto modo, toda su obra se caracteriza por un minimalismo de gran rigor formal. Sus serigrafías son como un *haiku*, un poema de pocas palabras, hecho como es él mismo, de silencios. Sus obras toman una dimensión expresiva desde la perspectiva de su realidad histórica: en estas obras la figura del hombre es un símbolo de este período de la historia de Chile, años de mucho dolor, de intensos debates y luchas de poder en el arte y en la política. En la densidad de sus imágenes aprisionadas en compactos negros y azules que apenas dejan entrever los blancos, el artista supo traducir un hondo pesar.

Serie Ventanas (1983-1984)

Eduardo Vilches comienza a utilizar la fotografía de registro con la inquietud de documentar el trabajo de sus alumnos en el taller de grabado en la Escuela de Arte UC. El registro se justificaba además por tratarse de obras experimentales o efímeras, a fin de dejar constancia de un trabajo desarrollado en clases y el cual ha obtenido su correspondiente evaluación docente. No obstante, Vilches lo utilizará también para su propio trabajo, como expresa Navarrete: "La fotografía pareciera llegar a su vida como un dispositivo exacto para documentar los diversos desplazamientos visuales que él va desarrollando junto a sus estudiantes, y en cierta medida, tiende a hilvanar ese aparente apego por el estudio de las sombras, en especial los grises contenidos en los modelos a retratar".³⁰⁴

De esta manera, en 1983, va a realizar un estudio cromático a partir de una misma toma desde la ventana de su dormitorio hacia la plaza Bremen, en la comuna de Ñuñoa, a distintas horas y en cada una de las estaciones del año. Si ya había destacado con su obra en blanco y negro, ahora Eduardo Vilches destacará con este nuevo proyecto en un gesto íntimo, una mirada a lo cotidiano como expresión de afecto. Interés intimista que se ha dado en los artistas del siglo XX, como el francés Édouard Vuillard, el italiano Giorgio Morandi, o el inglés Howard Hodgkin.



Eduardo Vilches, serie Ventanas. Plaza Montt, agosto 1984 9: 00 hrs/ Plaza Montt julio 1983, 18: 00 hrs/ Plaza Montt septiembre 1983, 10 00 hrs/ Plaza Montt julio 1983, 8: 30 hrs/ Plaza Montt octubre 1984, 10: 00hrs / Plaza Montt junio 1983, 14: 00 hrs. 180 x 180 cm c/u



Eduardo Vilches, serie Ventanas. Plaza Montt

Eduardo Vilches explica este cambio de tema y técnica a diez años de su última serie:

En esa época, yo estaba bastante aproblemado pensando en cómo podía dar cuenta de lo que sucedió después de las últimas serigrafías de 1974. Así fue como, a raíz de una solicitud del Museo La Tertulia en Cali, Colombia, en 1977 realicé la serigrafía *Eclipse*, donde usé por primera vez un fragmento (los ojos) de un retrato fotográfico que me hice tomar. [...] Tres años después, mirando a través de la ventana de mi dormitorio, se me ocurrió que podía fotografiarla diariamente, a distintas horas y en diferentes épocas del año, y así dar cuenta del tiempo transcurrido, siempre a la espera de días mejores. Desde mi espacio privado hacia el espacio

público. Más adelante seleccioné [...] siete de ella para que no pareciera sólo un registro de las cuatro estaciones y decidí aprovechar al máximo las posibilidades técnicas de la fotografía, ampliándolas al tamaño natural de la ventana (180 x 180 cm). [...] Así fue como el día de la inauguración tuve como 100 personas dentro de mi dormitorio.³⁰⁵

Los árboles de la plaza le han servido para contemplar sus mutaciones en las distintas estaciones, sus efectos de luz, sombra, y color. Estos serán los elementos que crearán la atmósfera que refleje su sentimiento. “Una obra, la suya, que busca la huella de la memoria, pero en la síntesis radical de las formas”, dice Daniel Swinburn.³⁰⁶ Por otra parte, es un amante de la música, en especial Bach, y también del jazz: “Una imagen se desconstruye para crear otra, al igual que lo que sucede en los universos sonoros del jazz. Esto me lleva a afirmar que la principal característica de las imágenes de Eduardo Vilches es que éstas evocan sonidos”, dice el profesor Pedro Celedón.³⁰⁷

En efecto, la música de Bach y en particular la del Romanticismo de Chopin, Brahms, se traduce en Vilches en un sentimiento antes que narración; finalmente es una atmósfera que envuelve su obra.

El año 1983, como hemos dicho, comienzan a volver algunos artistas del exilio: José Balmes y Gracia Barrios, Nemesio Antúnez, Gonzalo Mesa, y la galerista Carmen Waugh, que en 1985 inaugura el espacio La Casa Larga. “En la edición de la revista Hoy, del 2 de septiembre de 1985, la periodista Ana María Foxley escribía una crónica sobre este suceso cultural titulándolo ‘Con nostalgia de futuro’ [citando un poema de Ernesto Cardenal]. ‘La Casa Larga extiende, misteriosa, sus corredores y rincones color oro iluminados con el sol del atardecer’.”³⁰⁸

En este espacio Nemesio Antúnez reiniciará el *Taller 99* con su emblemática prensa original, invitando a Eduardo Vilches a dar un taller de grabado, sin abandonar su emblemático Taller en Arte UC. Faride Zerán escribirá muchos años después: “La Casa Larga fue un nexo entre el mundo del exilio que retornaba y los creadores que permanecieron en Chile. [...] Y se hacían presentaciones de libros, funciones de teatro, talleres”.³⁰⁹

Serie cementerios Concepción (1989-1990) y Chiloé (2005)

En 1989, la Escuela Arte UC le da un año sabático a Eduardo Vilches y éste viaja a su ciudad natal Concepción. Allí redescubre los contornos recortados en el cielo de las sepulturas del cementerio, donde tanto fuera de niño con su madre, a ver a su padre y a su única hermana, muertos antes de que él tuviera cinco años. Se trata de imágenes que vuelven una y otra vez en toda su obra, y en esta ocasión realizará una serie fotográfica de ellas. Vilches mismo cuenta



Eduardo Vilches, *Sin título (balastradas)* (1993) fotografía ampliada en fotocopia 141 x 259 cm

que instalado en un hotel, al abrir la ventana de su dormitorio tuvo una experiencia que lo sorprendió: “Al asomarme vi un grabado mío patente en el paisaje. Hay un cerro, llamado de la Cruz, que está a la entrada del cementerio donde yo fui mucho desde chico [...]. Y estaba esa cruz ahí y con la forma del cerro, eran de la xilografía. Después entré en el cementerio y fotografié esas cruces que exhibí en una muestra retrospectiva, eran las siluetas de las tumbas”.³¹⁰



Más tarde desarrolla nuevas series en la observación de los contornos de sombra, de las iglesias y cementerios en Chiloé. Siguiendo su línea investigadora, a partir de estas fotografías en color que interviene en un proceso posterior, rescatando detalles que fotocopia a gran tamaño, o cual le permite estudiar minuciosamente la arquitectura de un lugar o el enfoque de un elemento que quiere enfatizar, para desde ahí reconstruir los puntos, texturas y cortes, con la finalidad de encontrar la esencia de su plasticidad, la cual sufre finalmente sucesivas ampliaciones. En su constante innovación, la obra final pasará por el proceso desde la fotografía análoga a color, que traspasa a fotocopia en blanco y negro, la interviene con témpera negra, luego hace una fotografía digital, y finalmente las amplía a gran formato.



Eduardo Vilches, *Cementerio de Concepción* (1989 - 1990) fotografía color 41,5 x 59,5 m

Expone estas imágenes el 2007 en la galería Gabriela Mistral. “El concepto del montaje será la intervención del espacio total. La idea es involucrar al público”, según explica en una

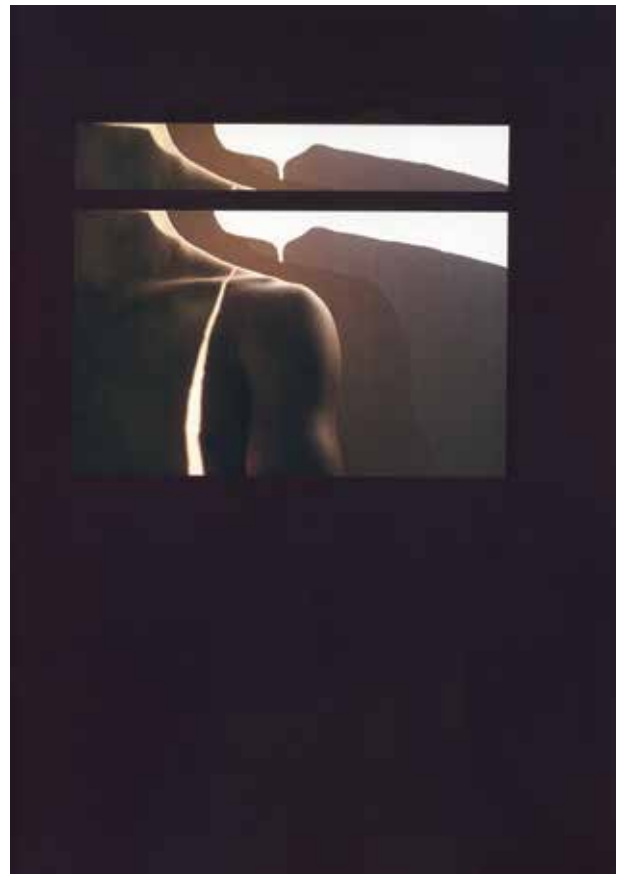
entrevista la artista Francisca García, encargada del diseño de la exposición, y heredera de su cátedra en color de la Escuela Arte UC.³¹¹ En esta exposición las fotografías de 1,80 m de altura, cubren los muros, sobre un fondo gris. Y en la crítica de Waldemar Sommer leemos: "Se da la ilusoria aproximación a una especie de jardín arquitectónico, pero su materialización resulta esencialmente gráfica. En efecto, a partir de fotografías en colores de cementerios chilotes, sucesivas ampliaciones han terminado por negar todo cromatismo, además de reducir las figuras nada más que a siluetas misteriosas".³¹²

Cuerpos Pintados (1994)

A Eduardo Vilches le interesa internarse en otras materialidades y experimentar, de manera que en 1994 participa en el proyecto *Cuerpos Pintados* del fotógrafo Roberto Edwards.³¹³ De inmediato destacó entre todos los artistas chilenos, siendo el único que no "cubrió" todo el cuerpo, transformando a éste en un paisaje que en algunos casos semejaba la cordillera de Los Andes. Con la generosa apertura del fotógrafo y destacado editor de libros Roberto Edwards, la curadora sugirió que cada artista dirigiera el diseño en la edición de su trabajo, de modo que el resultado de cada página del libro es otra obra del artista. Esta experiencia se repetirá a partir de entonces en el proyecto y taller experimental *Cuerpos Pintados*.



Eduardo Vilches, *Cuerpos Pintados* (1994) fotografía color



Eduardo Vilches, *Cuerpos Pintados* (1994) fotografía color

En 1999 realiza otra investigación técnica y visual, esta vez para la realización de un mural en vidrio (vital) para la capilla del Campus San Joaquín de la Universidad Católica.



Eduardo Vilches, Mural Capilla Campus San Joaquín (1999)

Desde el jardín (1999)

En los años noventa, con ese afán documentalista del registro análogo, va a capturar la naturaleza de su propio jardín en su casa de Santiago, observando el crecimiento y los cambios del mundo vegetal: “Como una manera intuitiva de unir el color y las temperaturas de la naturaleza al cromatismo que emana cuando esa obturación se convierte en imagen fotográfica”.³¹⁴ Parte de esta extensa serie *Desde el jardín* (1999) es exhibida por el colectivo Galería Chilena (GCH). El folleto explica que se trata de “diferentes vistas del patio interior de su casa en Ñuñoa, donde él ha intentado recomponer el paisaje vegetal de su infancia en el sur de Chile”.³¹⁵ Su obra, como su docencia, más allá de los límites del arte, despierta admiración y respeto en el medio chileno, como dice el editor de Artes y Letras, Daniel Swinburn: “Para Vilches, el pasado es presente. No acumula nostalgias, selecciona y recoge para seguir mirando con renovado ímpetu la naturaleza, fuente de inagotable belleza”.³¹⁶

Interesado en la naturaleza con ojo de investigador visual, con su cámara fotográfica registra parques y jardines para el libro *Oscar Prager: el arte del paisaje* (1997), dedicado al paisajista de ese nombre.



Eduardo Vilches, *Desde el jardín* (1999) Galería Chilena (GCH)

Para ello recorre Chile en busca de sus diseños, en los cuales priman las especies nativas del país, que Prager mezcla con otras especies, manejando texturas y colores como las notas musicales del paisaje. “Ya sea en la grandiosidad agobiadora de algunas o en la frágil delicadeza de otras”,³¹⁷ Vilches irá encontrando un nuevo camino para su innovador trabajo. Su adiestrada mirada de artista penetra en jardines privados y parques públicos, recibiendo a su vez la influencia del diseño vegetal que enriquece su amor por el paisaje.



Eduardo Vilches, *Desde el jardín* (1999) Galería Chilena (GCH) fotografía color. Proyecto Llau'-Llau, Chiloé (Villa Alicia)

Eduardo sigue buscando nuevas formas y desde hace dos décadas trabaja en intervenciones y registros operados en los bosques de su propiedad en Llau-Llau, Chiloé. Vive seis meses en Chiloé y seis meses en Santiago, y el “soporte” actualmente es un bosque y por “técnica” tiene la reducción, la limpieza, la separación, que buscan nuevamente fijar el negativo y el positivo, el trabajo con las sombras, la silueta, las obsesiones que lo desvelaban”. Como él dice, recurre constantemente al paisaje y a la naturaleza indómita para absorber un poco de su fuerza.

Docente y formador

El artista Eduardo Vilches es, sobre todo, valorado por su trayectoria docente. El año 2012 recibe el Premio Altazor. “La mayoría de los que impulsamos su candidatura fuimos sus alumnos y no es admiración, un punto central en su legado es la enseñanza”, afirma el artista Mario Navarro. El mismo Gonzalo Díaz apoya también a Vilches: “Su obra es sistemática, coherente y reflexiva”.³¹⁸

Eduardo Vilches iniciará la docencia en la recién fundada Escuela de Arte UC en 1961, siendo clave en la enseñanza del grabado. El *Taller 99* fue también un aporte esencial para la Escuela en sus primeros años, entre los que destacaron Jaime Cruz, Pedro Millar y Eduardo Vilches, los tres originarios de Concepción. Otro componente de la reciente escuela que se inicia gracias a la labor de Eduardo Vilches es el Taller de Color. A juicio de Mario Navarro, este taller tienen una lógica que proviene de la tradición de la Bauhaus: “Desborda lo estrictamente práctico y el color era su propuesta de base, estaba en la ontología del arte. Albers toma esta concepción en la década de los 50 y la transforma en didáctica”.³¹⁹

Eduardo Vilches recuerda sus comienzos: “Era lo menos que había pensado, porque siempre fui de una timidez bastante grande. Al principio me costó, porque tenía la angustia frente a los alumnos de no tener la respuesta frente a alguna pregunta que me hicieran. Mi formación era autodidacta, muy incompleta. Pero Sillman me dijo en esos años que cuando a uno le preguntan algo que no sabe, lo mejor era decir que no sabía”.³²⁰

Tres generaciones han pasado por sus clases, ejerciendo un enorme atractivo en artistas, arquitectos, diseñadores y paisajistas, sin embargo, con mucha modestia relata sus inicios:

Había que inventar un método de enseñanza. [...] En ello me sirvió mucho lo que aprendí en Estados Unidos en la Universidad de Yale, donde los estudios eran muy sistemáticos. La mayoría de los profesores venían de la Bauhaus y trabajaban con objetivos bien claros. Tenían un sistema muy interesante de aprendizaje, porque se empezaba a trabajar con los materiales.³²¹

El fundador de la Escuela de Arte UC, Sergio Larraín García-Moreno, manifestó su voluntad de que la enseñanza del grabado formara parte de la Escuela, y que se impartiera a partir de una actividad trabajo creativo. En ese contexto, Vilches se involucra intensamente en la docencia de la Escuela de Arte UC y comparte las inquietudes y preocupaciones por el proceso de producción del arte. Parte importante de este interés, como decíamos, proviene de los conocimientos y metodologías de la Bauhaus adquiridos en sus estudios en la Universidad de Yale. Con todo, luego será su experiencia trabajando y en contacto con sus alumnos lo que le abrirá nuevos caminos en la enseñanza artística.

Yo entiendo muchas cosas que hacen los alumnos, los jóvenes; sus inquietudes a veces no son las mías, entonces he tenido que aprender mucho; los alumnos me han obligado a interesarme por otros problemas. Tuve que empezar a informarme y a leer para darles una respuesta documentada. Me obligaron a mirar debajo del agua. Lo cual no quiere decir cambiar de rumbo, mis intereses siguen siendo los mismos. [...] Es difícil enseñar arte, yo creo que a mí me fue bien con mis alumnos porque no tuve una formación de escuela, entonces no tenía esquemas preestablecidos, sino que las cosas se iban dando en la medida en que iban sucediendo, y hay que estar atento a guiar.³²²

Hay artistas-profesores que dejan huella: Eduardo Vilches es uno de ellos. La artista y ex alumna Mónica Bengoa, dice: “Eduardo Vilches nos abrió los ojos y la cabeza. [...] Y ciertamente mi historia habría sido muy distinta sino me hubiera topado con ese profesor que nos enseñó la importancia de la honestidad con uno mismo y su trabajo, y que éste es un ejercicio constante que nos mantiene alertas, conectados con el mundo, sorprendiéndonos cada día con algo nuevo”.³²³ Otro de sus alumnos dejó escrito: “Un artista-docente capaz de descubrir lo mejor de cada uno de sus alumnos”. Y Roberto Farriol, actual director del Museo Nacional de Bellas Artes, añade todavía: “Un Maestro en el oficio de la generosidad: la docencia”.³²⁴

A juicio de muchos, Eduardo Vilches es uno de los más influyentes artistas docentes entre los alumnos de arte en los últimos cuarenta años en Chile. Hay una apertura a investigar, a descubrir y a experimentar para innovar. Una de sus mayores logros en la formación de sus alumnos es su curso de color, en el que desarrolla la percepción para aprender a ver, sembrando una profunda curiosidad, y procurando cuidar mucho los detalles en su presentación.

Vilches se da cuenta del vuelco que se ha producido en la gráfica en los años setenta, por el cual las técnicas tradicionales del grabado han debido abrirse a la investigación y en cierto modo al azar, investigando medios insólitos. El mismo hará un sorpresivo primer grabado experimental:

Había una inquietud por los años setenta de “sacar el grabado de los cajones” donde permanecían guardados. [...] Empezaron entonces los alumnos a hacer experimentos, colgaban sus grabados en los pasillos, en los jardines de la escuela. [...] Yo mismo hice una serigrafía impresa sobre papel de diario El Mercurio, con páginas de los avisos económicos, de trama más regular. Hice un tiraje bastante

grande y lo pegué con engrudo a la entrada de la escuela, en el suelo. La idea era que la gente pasara por encima del grabado para que tuviera que pisarlo. Fue un trabajo anterior al golpe del 73. [...] Llené los pasillos con estos papeles, y al día siguiente me encontré con la sorpresa de que los auxiliares no se atrevían a pisarlos, y los alumnos tampoco, por cierto carácter sagrado que le asignaban a la obra. Cuando le perdieron el miedo, comenzaron a pisarlos, hasta desgastarse con las pisadas, y se destruyeron. Esa fue la única obra experimental que hice yo.³²⁵

Algunos recuerdan que el taller de grabado de Vilches se transformó en un espacio tan atractivo e innovador, que si algo nuevo sucedía fuera del espacio de la sala de clases, se asumía que era alguna experimentación de sus alumnos. Las connotaciones que adquirió el taller de Eduardo conducían a extender las acciones de impresión a todo tipo de soportes. En una oportunidad, un alumno entintó el tronco de un árbol para imprimir sus papeles. En otra ocasión al artista Mario Soro se le ocurrió hacer surcos sobre el suelo de la escuela para un trabajo del taller de grabado. En cada caso, le llamaban “¡Eduardo! Otra vez tus alumnos...” Eduardo, de hecho, recuerda: “Hubo una época en que me dieron un semestre sabático para que estuviera fuera de la escuela durante un tiempo, como si fuera un corruptor”.³²⁶

Eran los primeros años de la dictadura; sólo algunos pocos alumnos tendrían la oportunidad de presenciar las exposiciones de las obras iniciales de Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano, la exposición de Wolf Vostell, o las performances de Carlos Leppe y Raúl Zurita. Ya hemos señalado como fueron ellos los protagonistas en la revolución operada en el arte nacional gracias a la influencia de la gráfica, la fotografía, las técnicas mixtas, las instalaciones y las *performances*. Se trató de hechos de gran importancia en la plástica nacional. Pero aunque no muchos pudieran presenciar de primera mano estos movimientos, los alumnos tenían acceso en la biblioteca de la escuela a muchas revistas de arte que los fueron abriendo al conocimiento de las nuevas tendencias postmodernas y conceptuales, provocando consecuentemente la curiosidad por experimentar.

Sin embargo, la Escuela de Arte UC no estaba del todo preparada para la experimentación en la enseñanza del arte. “Nosotros veníamos con mucho ánimo, con mucha energía e inquietud y apenas entré en la Católica, al menos durante el primer año, me quería suicidar. Era lo más aburrido que había. Así es que me pasaba el día en la biblioteca”, confiesa el artista Arturo Duclos.³²⁷ Y Mario Soro recuerda: “Yo iba un curso más abajo que Duclos, pero igual lo conocí a él y a Silvio Paredes y nos pusimos a trabajar juntos en la práctica ‘desplazada’ del grabado desde distintas ópticas. [...] Eduardo Vilches, además, nos pasaba algunos recados: ‘en la escuela de periodismo esta la Giselle Munizaga dando un curso que se llama Arte y comunicación’, y entonces nosotros íbamos”.³²⁸ Su taller era muy motivador, recuerdan sus alumnos.

Pero a juicio de Eduardo Vilches el mérito no fue suyo, sino que tuvo la suerte de que los mejores alumnos optaran por esta especialidad dentro de la escuela, ante todo Arturo Duclos, Mario Soro y Rodrigo Cabezas:

De alguna forma, yo ya estaba preparado para lo que pasó después. [...] Luego los alumnos de fines de los setenta se rebelaron a la idea de hacer grabado en forma tradicional. [...] Estos alumnos sugirieron una propuesta de trasladar el sistema del aguafuerte a otra cosa, que conceptualmente



18 abril 1968, Campus Lo Contador, patio norte. Curso de dibujo de Eduardo Volches. De izquierda a derecha. Arriba: Rosa Morandé, Eduardo Vilches, Carmen O'Reilly, Carmen Vial, Carmen Besa. Abajo: Luz María Irrázaval, Jimena Ugarte, Luz María Williamson, Pilar Bravo, Verónica Avila.

tiene que ver con el aguafuerte: la acción de arte. Un alumno, Rodrigo Cabezas, se hizo escribir en el pecho con ácido por otro compañero unas estrofas de un poema de Arthaud, pero con ácido diluido. La idea era el ácido que corroe, torturante, y que tenía que ver con el arte corporal. [...] En el fondo, ellos estaban manifestándose en contra de la situación, de la falta de libertad, pero de manera inteligente, sutil, y haciendo calzar las cosas. [...] Si no fuera por todas las restricciones de esos años, no se les habría ocurrido. [...] Mario Soro, por ejemplo, propuso como trabajo un vía crucis [...] se fabricó un catafalco y cargó esa cruz.³²⁹

Se trata de una apertura desde su taller de grabado a nuevas experiencias artísticas, que aún hoy sigue dando frutos creativos. Su gran mérito en la enseñanza del arte es la entrega de herramientas y técnicas que permitan la experimentación: "Hay que darles a los alumnos la técnica y que experimenten lo más posible en el aspecto técnico, para que eso les dé una

amplitud de lenguaje de imágenes". Y agrega: "Yo entiendo el grabado como un sistema de impresión que permite la serialidad y en el que el soporte puede ser cualquier cosa".³³⁰

Es necesario reconocer que esta apertura de medios y soportes se fundamenta en los escritos del artista y teórico alemán-uruguayo Luis Camnitzer, lúcido guía espiritual de artistas rebeldes e inspirador de muchos. Camnitzer viaja a 1969 a Chile invitado por el artista Nemesio Antúnez, quien entonces es Director del Museo Nacional de Bellas Artes, a exponer junto con su mujer la artista argentina Liliana Porter y el artista Juan Guillermo Castillo. El nexo de Camnitzer, Porter y Castillo pasaba por su relación personal con Nemesio Antúnez, quien conocía su trabajo en el grupo New York Graphic Workshop (NYGW). "Ellos plantean un manifiesto que radicaliza la definición del grabado a los conceptos de edición y distribución ilimitada enfrentándolo a nuevos requerimientos de lenguaje, por un lado y por otro, a diversos recursos de la industria".³³¹ Lo interesante es que la apertura que se generó al interior del taller de grabado a partir de estos textos (en especial en la obra de Duclos y Soro), sentó un precedente no plenamente reconocido a lo que 20 años después vino a llamarse la "estrategia de los desplazamientos de soporte" en *Márgenes e instituciones*. La expansión del grabado realizado por los alumnos de Vilches, condujo a que se eliminaran las "especialidades" en la Escuela de Arte UC. Por añadidura, la distribución de estos textos en el taller de grabado de Vilches llevará en los ochenta a cuestionar el carácter fundacional del *Taller 99* al interior de la Escuela.

Por entonces, como dijimos, se preparaba la exposición del comando de la campaña presidencial de Salvador Allende, "El pueblo tiene arte con Allende", en una carpa en las afueras del MAC de la Universidad de Chile, en las espaldas del Museo Nacional de Bellas Artes, para el que los artistas habían editado carpetas de grabados que permitían el montaje de una serie de exposiciones para la campaña presidencial del candidato comunista. Los artistas debían ilustrar las cuarenta primeras medidas que serían tomadas por el gobierno popular de ser elegido presidente. Comenta Mellado que, en términos políticos, Camnitzer y Porter "hubiesen estado más cerca de los artistas de la carpa".³³² Es evidente que Nemesio, por su estadía en Nueva York, sabía que existía una división entre la generación joven contraria a la guerra y el *establishment*, y en este sentido los artistas Luis Camnitzer y Liliana Porter se oponían también al *establishment* del grabado a través del NYGW.

La exposición consistió en una muy radical forma de hacer arte. Relatada por Liliana Porter, se trataba de fotocopias de papeles arrugados, pegadas al suelo y a los muros que marcaban la informalidad e inmaterialidad de la obra de arte. Será Justo Pastor Mellado quien destacará por primera vez el año 2000 "el carácter infractor de la exposición" de ambos artistas en 1969, como escribe en el catálogo como curador de la tercera parte *Transferencia y Densidad en Chile 100 años de Artes Visuales*, incorporando su existencia al debate crítico chileno, siendo que no fue nunca mencionada entre los artistas de la Avanzada de los años ochenta.

El propio Luis Camnitzer relata que fueron las manifestaciones de estudiantes en las calles y lo que sucedía entonces al sur de Chile lo que motivó su exposición. Casi treinta años después va a escribir un texto titulado *Masacre de Puerto Montt 1969*, que es publicado en el catálogo de la muestra curada por Cecilia Brunson *Acerca de la revisión de un evento histórico*, en galería Metropolitana (2006). Sus propuestas y escritos comenzaron a ser requeridos y fotocopados, y pasaban de mano en

mano en el taller de grabado de Eduardo Vilches. El mismo experimento que hiciera Vilches a la entrada de la Escuela de Arte UC, pegando al suelo papeles grabados, es una muestra similar a aquella puesta en escena de la exposición de 1969. En estos escritos Camnitzer cuestiona sin piedad el lenguaje del grabado. Su trabajo giraba en torno a la idea “de que el denominador común más evidente del grabado es el acto de hacer ediciones. [...] El acento en la edición nos liberó de las limitaciones históricas que limitaban el grabado a la obra bidimensional sobre papel. [...] Ha llegado el momento de que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionadas pero no destruidas por nuestras técnicas”.³³³ El reconocimiento del grabado como superficie productora de imágenes idénticas sobre un receptor, bajo la repetición de condiciones técnicas, abría múltiples posibilidades para extender la noción de grabar sobre nuevos soportes.

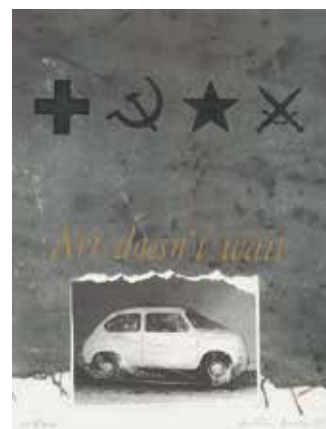
Todo esto aceleró un proceso de cambio en la Escuela de Arte UC, en el cual las especialidades fueron suprimidas, sobre todo a partir del taller de Eduardo Vilches. Se puede decir que a lo largo de su larga docencia, Vilches implantó una norma artística. A partir de los cursos preliminares de la teoría del color de Johannes Itten y Joseph Albers, fue evolucionando y no sólo desplazaría los límites del arte, sino que su labor docente deja evidencia un “profundo apego por una norma artística que él mismo se impuso, y no me cabe duda que es la vara con que ha medido cada una de nuestras acciones como artistas docentes e investigadores de arte”. Carlos Navarrete habla incluso de un reconocible “Sello Vilches” que se puede reconocer “como un signo indeleble de buscar la economía a través de una imagen austera y honesta”.³³⁴

Son numerosos los reconocimientos, como expresa Justo Pastor Mellado, el curso de color que impartió Eduardo Vilches en la Escuela de Arte “no era un curso de color, sino que bajo ese nombre se encubría un curso de Ética de la Producción Artística. Esto quiere decir que con su actitud, su obra, su mirada, abrió un campo en la enseñanza. Hablar de enseñanza en la escena chilena es hablar, en concreto, de la escena misma del arte. Por eso, como artista transmisor de un saber del arte, ha sido una figura anómala en el sistema, pero que ha obligado a este sistema a reconocerla”.³³⁵ Por esto, ha sido comparado a Joseph Beuys, cuya pasión por la docencia del arte influyó decisivamente en muchas cátedras de arte en el mundo. “Ser docente es mi más importante obra de arte”, decía. De hecho, el 2010 se organiza en el Museo de Artes Visuales la muestra *Beuys y más allá: enseñar como arte*, Eduardo Vilches fue elegido como el paralelo chileno del artista y docente alemán. Se destacó en aquella ocasión la profunda vocación ética de su labor de enseñanza, y en particular el disuadir en sus pupilos un “mimetismo artístico”, incentivando por el contrario a “pensar de manera independiente y a crear en base a la propia intención”.³³⁶ En definitiva, estas palabras no hacen sino ilustrar lo que el mismo Eduardo Vilches ha afirmado acerca de su trabajo: “Enseñar también es un proceso creativo, es parte de mi obra”.³³⁷

ARTURO DUCLOS (1959)

Arturo Duclos³³⁸ realiza un trabajo de raíz conceptual en el que profundiza el modo en que la apariencia de las imágenes se transforma, así como en la capacidad de los símbolos para entregar diversos significados. Su desempeño como director de arte en el área del diseño publicitario, por un lado, y sus diversos estudios culturales, por otro, le sirvieron de base para definir su repertorio de materiales e imágenes, resignificando su valor simbólico en tiempos postmodernos.

Ha privilegiado la pintura, explorando sus posibilidades y su visualidad. En particular ha encontrado una vitalidad y horizontes expresivos nuevos en la tradición pictórica del arte del siglo XVII. Su trabajo es de gran originalidad en el uso de elementos contrapuestos, desde soportes textiles domésticos, trabajados con pulcritud de factura, hasta formatos digitales. Se nutre de un archivo que clasifica por temas de índole conceptual y teórico que comprenden la interacción del lenguaje, las narrativas históricas y sus lecturas visuales. Su inventario visual se basa en signos, símbolos y lenguajes que corresponden a culturas universales: emblemas, mapas cosmológicos, jeroglíficos barrocos, fotografías halladas por azar y, en particular, los símbolos políticos, religiosos y esotéricos. Imágenes y textos son a menudo contradictorios y paradójicos: una cruz puede hacer referencia al simbolismo cristiano, a la Cruz Roja internacional y/o al constructivista ruso el artista Kasimir Malevich; una estrella puede evocar la magia, la estrella de Belén o la ciencia.



Arturo Duclos, *Art doesn't wait* (1994)
Fotografía, serigrafía 28 x 21 cm.

Duclos recodifica e invierte los símbolos creando nuevos sistemas de significación, combinando desde símbolos arquetípicos a logotipos comunicacionales con los que reconstruye “un discurso astillado”.³³⁹ Signos, símbolos, categorías filosóficas, superficies y marcos iluminados parecen apartarse de su sentido original: “una postura posmoderna que rechaza estos dispositivos [...] en términos de cualquier significado actual que pudieran tener”.³⁴⁰ En lo formal, busca establecer una economía de lenguaje plástico con el máximo rigor analítico, en cierto modo cercano a los movimientos artísticos constructivos que desde principios del siglo XX han desarrollado sus propuestas estéticas a partir de una economía de signo.

Sus obras bidimensionales en técnicas mixtas e instalaciones unen ilustraciones, recrean pinturas, fotografías y citas de textos en impresión láser sobre diversos soportes textiles, bajo enunciados como Alquimia, Cábala, y Emblemática que reflejan la crisis de sentido o la utopía de algunas soteriologías.

Para Arturo Duclos, el imaginario cultural actual está vaciado de su significado directo, a la vez que comunica un residuo de historicidad, valores y carencias. Por ello cuestiona la valoración del lenguaje como medio de comunicación directa, destacando su naturaleza escurridiza y

de contexto permeable. Rescata además temáticas propias de la postmodernidad, con sus discursos teóricos dispersos y con su característica fragmentación y deconstrucción. Su obra tuvo una indudable resonancia en la escena local a fines de los setenta y ochenta.

En la década de los ochenta, efectivamente, la escena artística se caracterizaba por su contexto beligerante, que acuciaba la curiosidad de los jóvenes, sin ofrecerles, no obstante, estrategia de legitimación. Duclos y otros exploraban en sus trabajos con independencia de los que les precedían, aunque tenían en común una crítica a la representación. Duclos recalca: “Lo que a mí me interesaba era un conceptualismo más duro”.³⁴¹ Con todo, el desarrollo plástico de Duclos a partir de la semiología y de la crítica del lenguaje comunicacional, interesará a Nelly Richard, convirtiéndolo en el artista más joven de la neovanguardia local de la Escena de Avanzada (como señala Justo Pastor Mellado, la escritura de Richard “garantizaba” la inclusión a la Escena). Dirá en su momento sobre Duclos: “La obra se ubica en un desintegrado borde de enunciación (Latinoamérica), donde se accidentan las clasificaciones de identidad demasiado seguras de sí mismas [...] [pervirtiendo] la cohesión semántica de las definiciones estables”.³⁴²

En entrevista reciente Duclos se refiere a su reconocimiento dentro de la neovanguardia de los ochenta, y a las razones por las que, siendo el más joven del grupo, se mantuvo con el tiempo más bien crítico de ella: “Fue demasiado dictatorial. Siempre he sido integrista. Nunca sectarista. Y la escena se transformó en sectarismo, por una parte estaban los inteligentes y por otro la tropa de balurdos, los artistas que eran los artesanos estúpidos. Hubo una denostación y una arrogancia muy grande de parte de la Escena. Y no tenía contraparte. Por lo tanto no había discusión. Pero pese a eso, de ahí salió gente muy importante como Ronald Kay, Nelly Richard, Gonzalo Díaz, Eugenio Téllez. Grandes aportes”.³⁴³

Duclos recuerda que este acercamiento se produjo desde su época en la escuela de Arte UC, en particular por el influyente taller de grabado de Eduardo Vilches. Reconoce que fue él quien condicionó su desarrollo en términos de formación y supervivencia: “Veníamos con mucho ánimo, con mucha energía e inquietud. [...] Con Soro y con Paredes [...] comenzó a generarse una especie de competencia interna y un diálogo muy fructífero”.³⁴⁴ Eran los años del comienzo del declive de la Avanzada, se sabía que algo nuevo estaba pasando al interior de la Escuela de Arte UC en plena dictadura. “Poco a poco, eso hizo que se nos fueran acercando otros artistas y críticos que ya tenían cierto renombre: Dittborn, Carlos Leppe, Nelly Richard, la gente del CADA, etc. Venían a visitarnos vestidos de una cierta impronta examinadora”. Más temprano que tarde, añade, se hizo claro en ellos “un cierto carácter proselitista”.³⁴⁵

El artista confiesa que este grupo de estudiantes (Mario Soro y Silvio Paredes, entre otros) se fueron cerrando para trabajar con más libertad y autonomía. A partir de los desplazamientos de los medios plásticos que operaron la enseñanza del grabado de Eduardo Vilches y las operaciones formales de la obra de Eugenio Dittborn, Duclos reconoce la importancia del taller de grabado UC: “Mi paso por el curso de Eduardo Vilches (artista grabador, profesor de gran influencia por tres décadas en la formación de los artistas) fue parte de las grandes revelaciones. [...] [Gracias a él] comprendí la dimensión conceptual y espiritual contenidas en el arte, que todavía sostengo para entender muchos eventos de la historia en el arte, [...] y que posteriormente se manifestaron en mi trabajo [...]; siempre he pensado como grabador para hacer pintura”.³⁴⁶

Pronto este nuevo grupo de artistas comenzó a exponer en la galería Sur y Adriana Valdés escribe en revista *La Separata* a propósito de una de sus exposiciones. Duclos recuerda que su texto afirmaba la constitución de “una generación que estaba rompiendo con la figura del Padre, y eso daba como resultado un pasaje a la pintura pero en el sentido de un desplazamiento”.³⁴⁷ En efecto, Duclos afirma que por aquel entonces no estaba interesado en la pintura en sí misma, sino como “instrumento por medio del cual podíamos nosotros rechazar la hegemonía del conceptualismo local, sus relaciones de poder, sus intrigas”.³⁴⁸ Había una necesidad de distanciarse de la Avanzada en general.

Esa distancia crítica significó con el tiempo una expansión de los límites de la pintura, utilizando como soporte materiales muy diversos, y un desarrollo del conceptualismo. Duclos recuerda especialmente las lecturas de textos como *Necrophilia Mon Amour* de Joseph Kosuth. Allí el artista norteamericano “aparece denostando la pintura. [...] Lo bueno es que el texto no sólo trata del conceptualismo sino también de la fragmentación, del ir y volver, del tráfico de ideas, todo lo cual me abrió una visión del conceptualismo mucho más dinámica, menos religiosa, más decantada”.³⁴⁹ De hecho, a pesar de sus conocimientos teóricos conceptuales, la configuración de su pintura será decisivamente influenciada por la exposición *La figura heroica*, que viene a Chile en 1986 al Museo Nacional de Bellas Artes con la nueva pintura norteamericana: Julian Schnabel, David Sale, Cindy Sherman, Louise Lawler, Maplethorpe, Robert Longo y otros. “Ahí la problemática de la pintura se estaba situando no ya en términos reaccionarios, sino de una cierta inteligencia, una inteligencia que no venía a restituir la memoria histórica. [...] Y eso me pareció valioso”.³⁵⁰

La lección de anatomía (1983)

Abriendo nuevos caminos y buscando expandir sus soportes llegará al volumen utilizando maderas y deshechos, reconociendo otra importante influencia: “En eso tuvo mucha más influencia la nueva escultura británica, específicamente Tony Cragg”.³⁵¹ Duclos cuestiona la pintura a partir de la gráfica, los medios computacionales y la “crítica a la autoría”,³⁵² valiéndose ya no del modelo natural, sino de múltiples modelos de reproducción. Duclos selecciona de un variado repertorio iconográfico ilustrado.

En términos materiales experimenta diferentes procesos de impresión sobre plástico, lona, palos de madera, hasta huesos humanos, como en *La lección de anatomía*, su primera exposición individual, en galería Bucci, en 1985.



Arturo Duclos, *La lección de anatomía* (1983) óleo sobre huesos humanos, sobre tela de toalla, dimensiones variables

La isla de los muertos (1989)

A fines de los años ochenta, Duclos deja de trabajar en publicidad (en la oficina de Francisco Zegers), y opta por dedicarse exclusivamente al arte. Expone *La isla de los muertos*, en galería Ojo de Buey (1989), donde combinará todo ese lenguaje que había estado pensando durante la década. “Esta combinatoria barroca de las imágenes abandona [...], la severidad y el estatismo de su obra de los ochenta. Frente al carácter literal de la iconografía de esta última, su producción actual pareciera recuperar los derechos desvalorizados –por lo menos en las corrientes contemporáneas más analíticas– de la metáfora”.³⁵³ El interés que generó llevó a Nelly Richard invitarlo a exponer junto a Dávila y Dittborn en Sidney, en *La cita transcultural*. Dittborn además le cuenta de una exposición en Montreal para la que envíe una obra.

Al poco tiempo, conoce al coleccionista Edgar Gunther, que se interesa en su obra y con quien formaliza un contrato por dos años a cambio de obras y le consigue una galería en París. El año 1992, postula y obtiene la beca Guggenheim, con el gran apoyo del artista Alfredo Jaar. Duclos recuerda:

Ese fue un momento muy especial, porque todavía había espacios ambiguos, todo era muy abierto. [...] [Pude] desarrollar una gestión afuera, salir, operar una gestión internacional que lentamente se fue convirtiendo en un modelo para las generaciones que seguían, la de Hamilton, que trabajó más de ocho años conmigo, pero también la de gente como Mario Navarro, Iván Navarro, Natalia Babarovic, Carlos Navarrete, Victoria Polanco, etc. Todos ellos trabajaron en mi taller y, de alguna manera, prosiguieron con una experiencia que habíamos iniciado años atrás.³⁵⁴



Arturo Duclos, *Liberación* (1989) técnica mizta, rama, alambre, cuchillo
73 x 292 x 40 cm

El museo imaginario. La escuela de Santiago. Galería Arte Actual (1992)

El año 1992, Arturo Duclos presenta su exposición *El museo imaginario*, en la Galería Arte Actual, en la cual hará una obra que titula *La escuela de Santiago*, escribiendo por los cuatro bordes de la tela: “San Eugenio, San Juan, San Gonzalo y San Arturo”. Se refiere a la agrupación que forma con Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Juan Domingo Dávila. Su obra se



La escuela de Santiago (postal) (1994)





La escuela de Santiago (sobrel) (1994)

enlaza con el trabajo de estos artistas de la “Escena de Avanzada”, en la crítica a los medios de representación plástica y la búsqueda de nuevos lenguajes visuales. El teórico del arte inglés Edward Lucie-Smith en su *Art Today* se refiere a *La escuela de Santiago* y destaca el que Duclos haya cuestionado los procesos tradicionales del arte y sus instituciones, uniéndose a Eugenio Dittborn, Juan Dávila y Gonzalo Díaz.³⁵⁵

Duclos gestiona el proyecto de *La escuela de Santiago*, que fue apoyado por una beca FONDART del gobierno de Chile. El proyecto incluyó la confección de una serie de postales, que luego eran enviadas a un grupo de artistas, teóricos, críticos y amigos cercanos. Cada uno de los artistas realizó cuatro postales con los textos: “Mesa de Trabajo”, “La Ciudad de Santiago”, “La década de los ochenta”, “La década de los noventa”. Algunas de estas postales incluían trabajos anteriores, y otras eran contribuciones recientes. Una de las postales de Dávila contenía su polémico Simón Bolívar travestido, que llegó a generar un conflicto diplomático de Chile con Venezuela y con Bolivia, como hemos comentado.

Ante América (1992)

Arturo Duclos es invitado a la exposición *Ante América* con motivo de los 500 años del descubrimiento de América. Organizado por los curadores Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León, se presenta en Bogotá, Caracas, Nueva York, San Francisco y San Diego. En el catálogo del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Mosquera en su presentación dice:

El ciclo de exposiciones *Ante América* aspira a presentar una visión del arte actual de América Latina mediante algunos de los creadores más incisivos, cuyas obras responden a una conciencia americana y, de modos muy diversos, asumen problemas y sensibilidades del continente en la construcción de su cultura contemporánea. [...] *Ante América*, aspira a ejemplificar algunas de las interacciones más importantes, como la relación con lo vernáculo y el imaginario popular, con la tradición, los problemas sociales, el vínculo entre el individuo y el medio, la sexualidad y otras respuestas del arte a un entorno provocador.³⁵⁶

Arturo Duclos expondrá junto Francisco Toledo, Ana Mendieta, Alfredo Jaar, Carlos Capelán, José Bedia, Luis Cruz Azaceta, Beatriz González, Luis Camnitzer y Doris Salcedo, entre otros. De su obra se escribe:

Si bien Duclos parece una rueda suelta por la forma en que manipula las fuentes de su imagería, lo es más en relación con el tema de la identidad cultural. El que haya nacido y crecido en Chile y que continúe viviendo y trabajando allí ciertamente desempeña un papel fundamental en su concepción del mundo. No obstante, Duclos rechaza con fervor la función de intérprete provincial de

una información de segunda mano de los centros artísticos, así como la de un exótico procedente de un rincón del mundo que pocas personas se han molestado en investigar. Por el contrario, Duclos no disfraza ni exagera la distancia que siente entre él y el resto del mundo: retiene tanto como rechaza de su propia cultura, y trata de la misma manera la predilección actual hacia un mundo artístico evidentemente pluricultural. Si el público desea experimentar un sentimiento de diferencia, debe estar preparado para que sus motivaciones se consideren sospechosas en cierta medida. Lo mismo puede decirse del discreto papel que ha asumido hasta ahora en el mundo artístico de Santiago, relativamente introvertido –que galardona trabajos más críticos o más primitivistas que aquéllos de Duclos– y que por ello no ha respondido con igual rapidez a su obra como lo ha hecho Buenos Aires con Kuitca o México con las pinturas de Galán.³⁵⁷

Lo interesante de esta instancia fue, por un lado, la presencia de Mosquera, que fue el responsable de poner en discusión que las problemáticas de los artistas de América Latina no son se reducen al imaginario mágico-popular y a la situación de precariedad económica y social, sino que hay temáticas de carácter universal. Y por otro lado, fue un gran reconocimiento para Arturo el estar compartiendo escena con artistas como Francisco Toledo y Ana Mendieta.

¿Dónde están los restos? ¿En qué zona los desperdicios? Galería Gabriela Mistral (1995)

Con motivo del lanzamiento de la Revista Crítica Cultural N° 10 (1995), se realiza un set de seis serigrafías realizadas por convocatoria de Nelly Richard, directora fundadora de la revista, que existirá hasta el 2008. La invitación se extiende a los artistas Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Paz Errázuriz, Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano y Arturo Duclos. Cada uno debe realizar una obra en serigrafía para un formato dado, a partir de un texto que ella les propone: “¿Dónde están los restos? ¿En qué zona los desperdicios?” Las obras se exponen en la galería Gabriela Mistral junto al ejemplar de la revista.

El ojo de la mano. Museo Nacional de Bellas Artes (1995-1996)

En esta exposición, Duclos presenta la bandera chilena formada con 75 fémures, entregados por estudiantes de medicina, enlazados por medio de tornillos. Para su exposición *El ojo de la mano* en el MNBA (noviembre 1995 - enero 1996), el curador Guillermo Machuca escribe: “El trabajo de Duclos, determinado en parte por el contexto beligerante que caracterizó la escena artística de mediados de la década pasada, se inicia con una búsqueda [...] encaminada a establecer una economía del vocabulario plástico”.³⁵⁸

Nelly Richard, por su parte, considera que su obra contiene además distintas referencias visuales al quiebre histórico de la tradición romántica del arte y su idealismo de la creación. Hace referencia a que “no sólo emplea el dorado que realza el traficado barniz de los oros coloniales para rememorar una historia latinoamericana de parodias, simulaciones y máscaras; no sólo recurre a la tradición del diseño y de las artes aplicadas para criticar la hegemonía pictórica de las Bellas-Artes que las ha marginado de su escala de privilegios por juzgarlas inferiores”.³⁵⁹



Arturo Duclos, *Bandera chilena* (1995) Fémur, alambre y tornillos 350 x 500 cm

Diez años después, el 2007, Arturo será invitado a exponer su bandera de huesos humanos en una colectiva con artistas latinoamericanos, *Los desaparecidos*. Entrevistado en Guatemala, para la inauguración, dirá: “La obra recoge en sí, el símbolo que identifica a toda la nación”.³⁶⁰ En esta colectiva comparte junto a los artistas Cildo Meirelles, Luis Camnitzer, Nicolás Guagnini, Marcelo Brodsky, Fernando Traverso, Sara Maneiro, Iván Navarro, Nelson Leirner, Antonio Frasconi, Luis Gonzáles

Palma, Juan Manuel Echavarría, Ana Tiscornia, Oscar Muñoz, organizada en homenaje a los desaparecidos por la situación En esta colectiva comparte junto a los artistas Cildo Meirelles y Luis Camnitzer, entre otros, y fue organizada en homenaje a los desaparecidos por la situación política dictatorial en América Latina. La obra de Duclos fue una de las que causó mayor impacto. Por iniciativa de la curadora Laurel Reuter, del Museo de Dakota del Norte, la muestra llega al Museo del Barrio en Nueva York (2007). Gracias a la gestión de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), la exposición *Los desaparecidos* se presentó también en Antigua, Guatemala (2008) y visitó otros museos de Latinoamérica. La misma colectiva se presenta en Chile en el Centro Cultural Matucana 100 el 2008.

XLVI Bienal de Venecia (1995)

El 1995, Arturo Duclos es seleccionado para participar en el Pabellón IILA (Instituto Ítalo-Latino Americano), para la Bienal de Venecia del Centenario. Se trata de un extenso repertorio iconográfico de imágenes ligándolo a la cita o referencia a través de su significado histórico. A través del uso del collage, la obra recrea “procedimientos formales que sólo pueden ser entendidos a partir de la revolución visual surgida luego de la aparición de la fotografía”.³⁶¹ Se presenta luego en la exposición *Sin fronteras* en el Museo Fernando Otero de Caracas, y luego en el Museo de Arte Moderno en Bogotá (1996).

En la década de los noventa, Arturo Duclos compone sus pinturas como un productor que dirige a sus asistentes en el taller, a la manera de los antiguos talleres de los grandes maestros (como el de Rubens en Amberes), en el intento de satisfacer numerosos encargos. Como él mismo reconoce, se sitúa de manera distante de la autoría individual. “Este posicionamiento exteriorizado invariablemente coloca a Duclos en el rol de autor –incluso curador– de su propio

trabajo”, dice Dan Cameron.³⁶² Nelly Richard agrega: “Juega con estampar su firma de artista en versiones mecanizadas por timbres o sellos, adjuntándole además la marca del *copyright* que ironiza con la idea de lo propio y de la propiedad como reserva de sentido bajo autoría y autoridad”.³⁶³ En lo formal, establece sistemas de ordenamiento y reelabora sus significados a partir de una complejidad intelectual que ofrece una reflexión metafórica sobre la caída de las utopías en la historia contemporánea.



Arturo Duclos, *Libertad verdadera* (1997) ARCO, Madrid. Óleo y esmalte sobre tela 139 x 184,5

Con la galería Tomás Andreu, de Santiago, Arturo Duclos participará como muestra individual en ARCO, España (1997). La periodista Alicia Murria, referirá con admiración: “Una característica que merece comentario es la inteligencia de un buen número de artistas a la hora de abordar los conflictos sociales, a veces desde la radical ironía que funciona en la conciencia como una carga de dinamita, algo a lo que los españoles estamos poco acostumbrados”.³⁶⁴

Transit # 1. Bial de La Habana (1997)



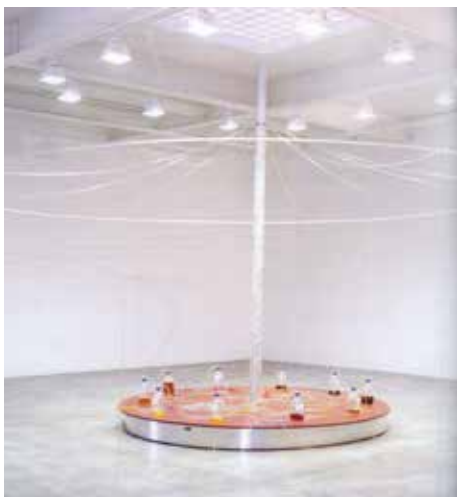
Arturo Duclos, *LTransit 1* (1997) Instalación

En 1997, Duclos presenta en la VI Bial de La Habana la primera obra de su serie *Transit*. Se trata de una sonda que recorre todo el edificio de exposición atravesando puertas y ventanas, transportando sangre en su interior.

En un rincón, aparece la fotografía y ficha técnica de los donantes. Personas con rostro, nombre, apellido y número de identidad, que pierden su identidad individual para alimentar con su sangre un sistema en continuo movimiento. La obra trabajaba en los límites de la visibilidad, exacerbando su gesto operativo, y aunque a ratos la forma física pasaba inadvertida, su presencia siempre resultaba dramática.

Transit #7. Galería Animal (2000)

El 2000, en galería Animal, repetirá un gesto similar con *Transit #7*, pero en esta instalación será la orina la que Duclos solicita de algunos artistas, aportando también la suya propia: ya ha dicho Arturo Duclos que los fluidos son como el ADN. Sabemos que en los noventa incursiona con objetos y materias disímiles, hasta los huesos y fluidos humanos, con los cuales establece



sistemas de ordenamiento y reelabora sus significados a partir de una complejidad intelectual. En una reflexión metafórica sobre las ideas de descomposición y corrupción en la historia contemporánea, hay una clara alusión a las acciones de arte de los *Young British Artists* (YBAs),³⁶⁵ de conocimiento de Arturo Duclos y otros artistas más jóvenes, que tendrán una gran influencia en los noventa en Chile.

Entre los artistas que se prestan para este montaje de sondas transparentes son: Alicia Villarreal, Carlos Altamirano, Gonzalo Díaz, Samy Benmayor. En el catálogo-memoria de la galería dice: "La obra consiste en el diseño de mecanismo que pone en circulación la orina de varios artistas chilenos. Utilizando una estructura funcional, Duclos dispone de sondas para crear un espacio diferenciado

respecto a la sala de exhibición [...] se trata de los límites permeables de un sistema".³⁶⁶ El diario *The Clinic*, le pregunta: "¿Y había diferencias entre las orinas?" Y contesta: "La de Alicia Villarreal era más transparente, la de Gonzalo Díaz más oscura y la de Samy era turbia".³⁶⁷

El proyecto de Duclos, utilizando una estructura funcional, dispone de sondas para crear un espacio diferenciado respecto de la sala de exposición. Duclos habla de los límites permeables de un sistema. Dice Catalina Mena: "En *Transit 7*, la imagen del artista (símbolo privilegiado de la vanidad) es reemplazada por la presencia de su orina, que desaparece y se confunde con la orina de otros. En rigor, toda imagen, 'todo lo que puede verse bajo el sol', es vanidad y por ello está condenada a la obsolescencia. Si la imagen lamenta su desaparición, el sistema dramatiza su rotunda imposibilidad de morir".³⁶⁸

En relación a la esta obra de Arturo Duclos, recordamos que Ronald Kay en *El espacio de acá* ya ha desarrollado el tema del "cuerpo que mancha"; el cuerpo que enuncia, "que antes de la escritura y del enunciado verbal [...] 'habla' desde sus emisiones (leche, saliva, excremento, semen, pus, sangre, orina, etc.) y esa narración que antecede al lenguaje, es la que describe las condiciones de acogida de la huella inscriptiva".³⁶⁹

Lo anticipativo de este texto tiene que ver con un discurso objetual implícito, que apoya la disposición escenográfica en lo estéticamente correcto. Apoyado por este texto se ajustaría a un momento de comodidad artística, cuando el efecto que provoca y escandaliza, en términos de marketing, está logrado.

Composición Suprematista N°16 (1996). Chile 100 años Artes Visuales (2000)

Esta obra se inscribe dentro de una serie que Duclos ha desarrollado bajo el nombre "Suprematista". El proyecto busca resituarse en la historia de la pintura del siglo XX, de sus procedimientos y representaciones. Se presenta luego en la exposición *Chile 100 años de Artes*

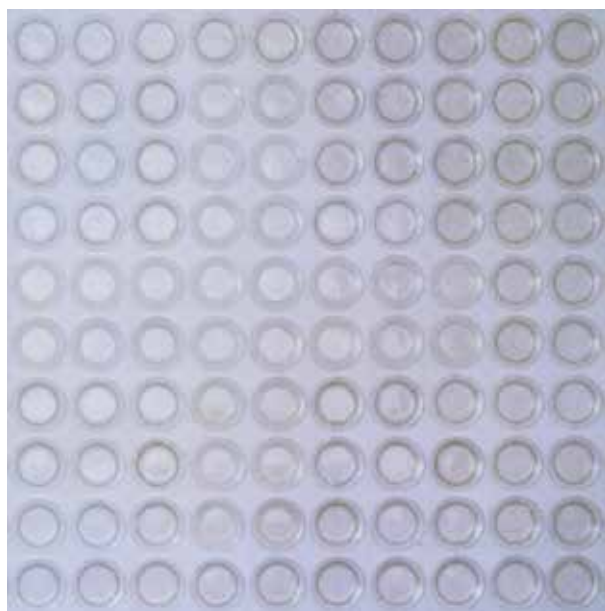


Arturo Duclos, *Composición suprematista N°10 (en rojos)* (2010)

En esta expansión de la pintura y en el tratamiento de la cita constructivista, Duclos articula la iconografía hasta su utilización extensiva. En ese sentido, podemos reconocer una línea dominante de la labor creativa de Duclos. La extensión y expansión de la iconografía nos lleva de vuelta a la instalación *La lección de anatomía*, que también se constituía sobre el proceso constructivo: "Duclos construye la pintura como corporalidad expandida a través de un objeto seriado, de manera tal, que pone en crisis la pintura como matriz de origen y como sistema de representación. [...] Corporalidad expandida, por cierto, de una matriz desmontada por el corte y tráfico de sus signos y procedimientos para volver a recomponerse en otra".³⁷²

Visuales, 3° Periodo Transparencia y Densidad (1973-2000), bajo la curaduría de Justo Pastor Mellado. El suprematismo es el marco referencial de una pauta constructiva que busca una economía formal. La historiadora del arte Paula Honorato escribe en el catálogo: "La operación suprematista de Duclos, en el desarrollo de cada trabajo opera como un reduccionismo invertido. [...] En este caso, el plato-círculo. En definitiva, Duclos realiza un concretismo invertido".³⁷⁰

La obra de Duclos pinta, con la loza blanca de los platos, sobre el soporte blanco de la pared: blanco sobre blanco, llenando una superficie de 6 m de largo. En el fondo hay una parodia del suprematismo constructivista ruso. La alusión es al *Blanco sobre blanco* de Kasimir Malevich, obra que, a juicio de Honorato, nos remite a uno de los gestos de mayor radicalismo pictórico en la búsqueda de depuración formal: "La producción, a fin de cuentas, es un ejercicio de la memoria que subyuga los efectos de la tradición del arte a favor de una contemporaneidad".³⁷¹



Arturo Duclos, *Composición suprematista N°16 (1996) Detalle: platos de cerámica blanca al muro, 270 x 600cm*

Dos artistas de influencia que emigran

JUAN DOMINGO DÁVILA (1946)

Juan Domingo Dávila³⁷³ es uno de los artistas más enigmáticos y de difícil clasificación dentro del período que hemos venido analizando. Trabaja con un imaginario realista y con elementos de la historieta pop, pero sin abandonar la pintura, desnudando su ser íntimo con una obra de fuerte contenido político. Otro aspecto provocativo de su obra es la utilización del erotismo, el porno y otros elementos de la cultura *underground*, que se cruzan con la cita de íconos de la historia del arte y de la cultura popular.

A pesar de dejar Chile en 1974, su participación en la escena local ha sido importante. Lejos de cortar lazos con su país natal, se muestra involucrado desde la distancia con las problemáticas locales y latinoamericanas en el arte, y se percata del contraste entre mundo ideal de las Bellas Artes y el mundo real ajeno y distante. Vendrá desde Australia con sus obras y montará exposiciones con un fuerte contenido crítico-político. Francisco Brugnoli recuerda que Dávila trabaja con el mecanismo de la cita, el que para Nelly Richard será una forma de operar con una "opacidad de signo": el signo que se hace opaco al ser aludido por la cita, forzando los significantes.³⁷⁴ Efectivamente, Dávila es un pintor incluido en el "cuadro de honor" de la Escena de Avanzada.³⁷⁵

Nelly Richard, además, ha sabido percibir en el lenguaje artístico trasgresor de Dávila cómo la figura del viaje fragmenta de algún modo su identidad, y cómo entonces su alejamiento de Chile en 1974, para instalarse en Australia, marca su producción artística. A juicio de Nelly Richard, la obra y la biografía de Dávila modelizan la travesía: "Lleva a efecto los dos procedimientos migratorios que conjugaban fragmento e itinerancia: el viaje (ir y venir) y la cita (tomar y dejar) como técnicas de la separación y de la transferencia, del corte y la sutura, de la repetición y del extrañamiento".³⁷⁶

En Dávila nos encontramos con la presencia del *viaje* como dimensión geográfica y simbólica. Por un lado como el traslado continental (de Chile a Australia), y por otro lado como aquello que permite desarrollar las temáticas de lo plural, de lo heterogéneo, del lenguaje y de la identidad. La presencia del viaje pone también en primer plano el problema de las fronteras: geográficas, culturales y sexuales. En ese traspaso y movimiento que es el viaje, "la operación de Dávila es delincuente: trafica imágenes. Troca referentes (que son como las mercancías) y canjea valores. Es un proxeneta de la pintura que favorece relaciones ilegítimas –y contaminantes– entre diferentes técnicas de producción y consumo visual que rivalizan en la historia".³⁷⁷

Juan Dávila expone la sexualidad con crudeza. En sus primeras obras, a inicios de los setenta, notamos la influencia surrealista,



Juan Dávila, *The Tower* (1974-1977) de la Serie de 10 arcanos del tarot, óleo sobre tela 310 x 1270 cm

con figuras femeninas porno parodiando esos afiches y calendarios en que la mujer es objeto de deseo, e incluye símbolos esotéricos y animales fantásticos, por ejemplo en los arcanos mayores del tarot y el arte sacro medieval.

Nos recuerdan una expresión que encontramos desde hace muchos siglos en el arte, con el artista situado frente al tormento de la tentación y el deseo. Desde muy antiguo aparecen animales horrendos representando las pasiones a través de los pecados capitales: la gula, la lujuria, la ira, etc. Innumerables son las representaciones en el arte de las tentaciones de San Antonio, especialmente en los países del norte de Europa y en los artistas flamencos. En el caso de Dávila es como si lo bello no fuera suficiente para expresar su deseo, y entonces el artista recurre a las imágenes de lo horrendo y animalesco que representan las pasiones.

Salida de Emergencia (*Emergency Exit*) (1979)

A fines de los años setenta, Dávila causará un gran impacto cuando expone una serie de pinturas donde explícitamente declara sus temáticas homosexuales, en las que se entremezclan figuras masculinas musculosas, con iconografías eróticas (galería CAL, 1979). En estas obras se parodian y citan obras similares de otros artistas de historietas homosexuales con superposiciones de imágenes recogidas previamente del mundo de la publicidad. La exposición fue posible gracias a un canje de obras con los diseñadores Francisco Zegers y Mario Fonseca, quienes auspician la exposición así como la producción de un catálogo escrito por Nelly Richard. Para ello Zegers y Fonseca organizan en la galería CAL un evento para coleccionistas que ocurre en medio del revuelo de prensa generado por el contenido de las pinturas. Sin embargo, Juan Domingo Dávila confiesa años más tarde que aparte de las obras canjeadas, se quedó él con todas las obras expuestas.



Folleto xposición Galería Cal (1979)



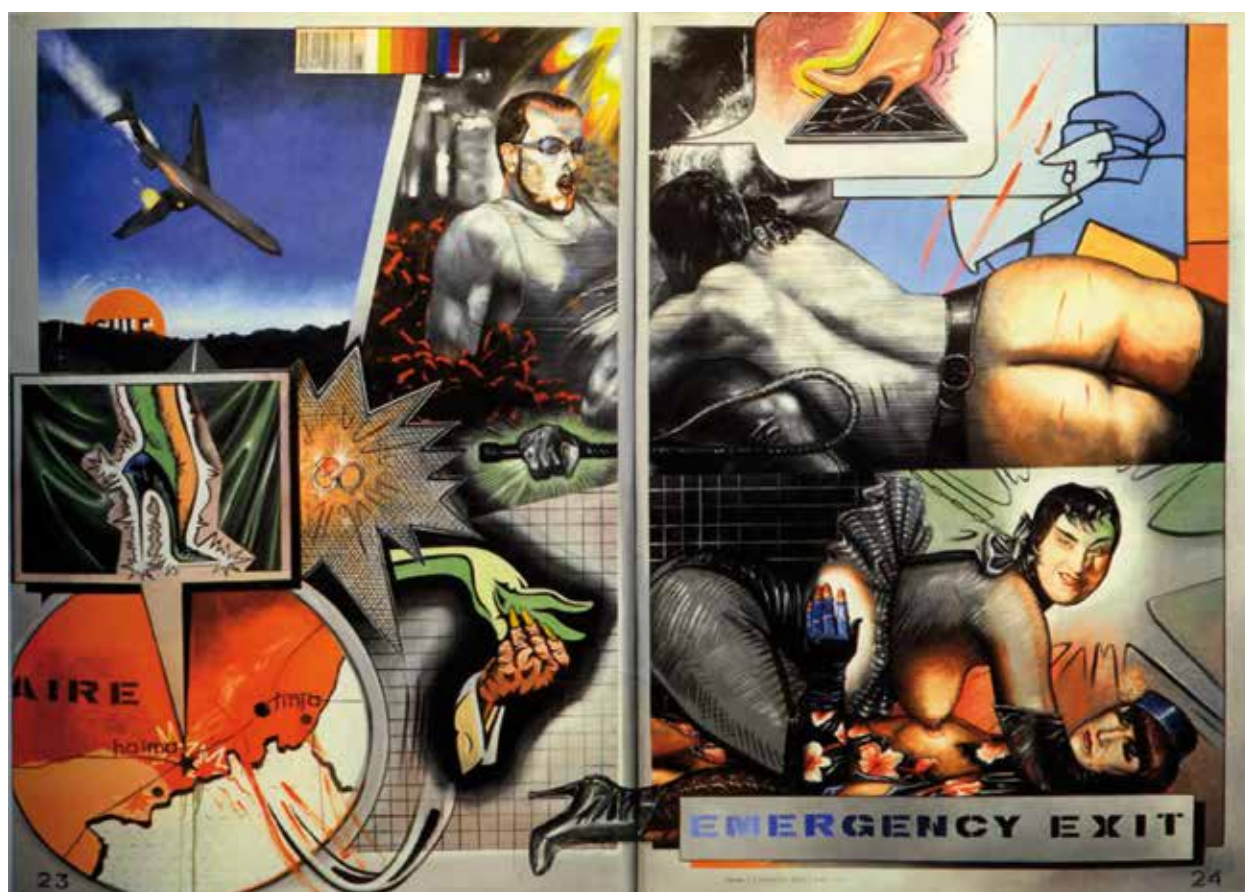
Más allá de lo formal, de las citas y reinventaciones de otros artistas del pasado y de su impertinencia porno en el colorido *Pop art*, se trata de obras dotadas de cargas intolerables, de una declaración política metafórica. "Del *Pop Art* tomó la figura como objeto industrial y se inspiró en la violencia gráfica de la Nueva Figuración, interviniendo brutalmente las formas elegidas", dice su biografía del Museo Nacional de Bellas Artes. "Visiones estandarizadas en la gráfica de revistas de moda y de pornografía, de películas del cine y de fotografías eróticas de mujeres".³⁷⁸

En el libro dedicado a la obra de Juan Dávila, *El fulgor de lo obsceno* (1988), Carlos Pérez escribe en su ensayo "De la pintada promiscuidad":

Pintura mestiza la de Dávila, como por lo demás lo es toda pintura. Sólo que en Dávila no es, como regularmente ocurre, disimulada la impureza, borrado ése su carácter bastardo. Todo lo contrario: el qué de la pintura de Dávila no es otra cosa que el deseo de explicitar el sistema de relaciones

que en ella anudan, no es otra cosa que el deseo de explicitar el sistema de relaciones que en ella anudan, no es otra cosa que el deseo de pintar el marco mismo de su acción de pintar. Ventriloquía pictórica, entonces, la de Dávila: su lenguaje, hecho de préstamos y usurpaciones [...]. La operación fundamental de Dávila consiste en, promiscuando el cuerpo de la pintura con la pintura del cuerpo, exhibir la pintada promiscuidad.³⁷⁹

La trasgresora exposición en galería CAL de Juan Domingo Dávila nos enfrenta sin posibilidad de esquivar la mirada frente a lo reprimido, con estas imágenes en grandes dimensiones. Carlos Pérez escribe sobre este deseo reprimido y expresa: "Se podría decir que la pornografía es descendiente directa de los graffiti obscenos, en los que el privado cuerpo contamina con su inscripción las paredes del baño público, transformando a éstas en peculiar soporte de exposición del primitivo deseo, públicamente reprimido".³⁸⁰ A juicio de Pérez, Dávila "nos instala en la galería como frente al muro del baño público y, así, nos retorna a nuestra primaria condición de mirones".³⁸¹



Juan Dávila, *Emergency Exit* (1979) óleo sobre tela 200x263 cm Galería CAL

La obra produce impacto, sugiere y provoca diversas lecturas, desde lo psicoanalítico a lo sociológico. Nada más recordemos la acción de arte del poeta Raúl Zurita, quien se masturbó en un acto expiatorio frente a la fuerza y la violencia de esta obra de Dávila (esta acción fue fotografiada y expuesta luego para un foro en la misma galería). El sociólogo Fernando Balcells

escribía en revista *La Bicicleta* en 1980:

La profusión y la violencia de sus imágenes, eróticas o “perversas”, constituyen un universo cargado de sentidos que autorizan la liberación de cualquier fantasía, tanto como de las lecturas teóricas más diversas: (sicoanalíticas, lingüísticas, sociológicas), o las respuestas inmediatas y directamente corporales como la de Raúl Zurita. [...] La acción de Zurita, un comportamiento sexual y autoexpiatorio, ilustrado fotográficamente y presentado junto a un texto en el foro sobre la pintura de Dávila en la Galería Cal, nos recuerdan el destino vital de todo arte y de toda lectura de arte. Zurita, poeta, devuelve su amplitud al lenguaje como gesto del cuerpo y recuerda del cuerpo que su naturaleza previa al “sapiens” es el animal. El desafío a la “decencia” es en este caso un acto de ruptura con la ideología espontánea que organiza nuestras miradas y a través de éstas, nuestras vidas.³⁸²

Mi Nacimiento (1988)

En la década de los ochenta Dávila se mantiene trabajando estas temáticas, incluyendo ahora la cita a obras de la historia del arte chileno, australiano, y finalmente de la historia del arte universal. El cuadro es intervenido con la intención de convertirlo en un lugar común en el que se recrean obras de otros pintores. Hallamos entonces imágenes precolombinas junto al comic, la publicidad y el arte popular. Para una de estas obras, por ejemplo, incluye una momia prehispánica, citando una figura del artista colombiano Fernando Botero y un comic del dibujante Tom de Finlandia.³⁸³

El teórico peruano Gustavo Buntinx se refiere específicamente a esta obra: “Tomados de un comic gay internacional –*Tom of Finland*– y de la pintura de Botero. La obesidad de este último sugiere una sensualidad ‘femenina’ [...] que atrae a su pareja hacia sí jalándole de los cabellos. Es con casi el mismo gesto que extrae una momia prehispánica de su abdomen abierto. [...] Evidentemente se trata de una representación muy singular”.³⁸⁴ Buntinx agrega en su texto la interpretación de un sueño freudiano: “De hecho, ciertos elementos del cuadro parecieran relacionarlo con uno de los textos clásicos sobre el tema en la literatura freudiana. *El análisis de una neurosis infantil*, donde se desentraña el famoso caso del ‘hombre de los lobos’ a partir de la interpretación de un cargado sueño”.³⁸⁵



Juan Dávila, *My Birth* (Mi nacimiento) (1988) óleo sobre tela 200x200 cm

Evidentemente se trata de una representación muy singular”.³⁸⁴ Buntinx agrega en su texto la interpretación de un sueño freudiano: “De hecho, ciertos elementos del cuadro parecieran relacionarlo con uno de los textos clásicos sobre el tema en la literatura freudiana. *El análisis de una neurosis infantil*, donde se desentraña el famoso caso del ‘hombre de los lobos’ a partir de la interpretación de un cargado sueño”.³⁸⁵

En la Academia de Bellas Artes europea del siglo XIX, junto al estudio del desnudo de la figura humana, se dieron con frecuencia los dibujos de desnudos eróticos, que en muchos casos tuvieron que llevar una vida clandestina al resguardo de la censura en los archivos de los artistas y coleccionistas, para

ser revelados y expuestos casi un siglo más tarde. También encontramos este tipo de casos en el arte latinoamericano, en particular en los artistas brasileños que son recogidos en la exposición del curador Ivo Mesquita *El deseo en la Academia* (1992). Allí Mesquita destaca los orígenes del erotismo en la antigüedad, en las ilustraciones relacionadas con el culto a Dionisio. Desde luego, en algunos períodos la presencia de una producción artística erótica es más frecuente, por ejemplo, en el Manierismo, en el Rococó, o en el Eclectismo de final del siglo XIX. De enorme importancia fueron los desnudos de artistas como Miguel Ángel o Rafael, que nos presentan seres reales, frontales, en quienes se insinúa un movimiento más natural, seductor, capaces de establecer una complicidad con el espectador, aprisionándolo por lo que revela de deseo, en un juego dialéctico donde se configuran el ocultamiento, el deseo o la negación. En una complicidad de transgresión de mirar el cuerpo de otro, erotizándolo. Se trata de un juego constante en la obra de diversos artistas: Tiziano, Bronzino, Caravaggio, Ingres, Fragonard, Rossetti o Manet. Ivo Mesquita se refiere a estas expresiones como reflejo de un sentir que atormenta, a una “angustia o sublimación” de una cultura conservadora que se esfuerza por ocultarlo. Por eso, a su juicio, “el erotismo aparece en la producción de obras vinculado a temas mitológicos, alegorías, y al ‘orientalismo’. Pero hay otras obras más perversas [...] que apuntan a una transgresión”.³⁸⁶

Por cierto, en el arte moderno hay una dimensión psicoanalítica y psicológica inspirada en la obra de Freud que busca comprender el erotismo en el arte a partir de un conocimiento anterior a la obra, que tiene que ver con el sentir interior del artista. De acuerdo a Bataille, es a través de ese conocimiento que podríamos comprender aquellos “desequilibrios en que el propio ser se pone conscientemente en cuestión”.³⁸⁷

El escritor mexicano Alberto Ruy-Sánchez ha abordado el tema desde la literatura escribiendo en varias oportunidades sobre el mundo erótico. *Los demonios de la lengua*, por ejemplo, está escrito a partir de un libro antiguo encontrado en París, el *Tratado sobre los demonios de la lengua*,³⁸⁸ que refiere a un testimonio del siglo XVI: “En sus manuscritos se muestra que, sobre todo, lo atraían los motivos oscuros del cuerpo, los impulsos imaginarios o reales humanos que nos hacen anhelar la posesión de algo o alguien: ese movimiento vehemente y delirante del ánimo al que ahora damos el nombre de deseo”.³⁸⁹

Una idea clave en la obra de Juan Dávila, y que nos puede servir para entender mejor su trabajo es lo que decía Berni: “No hago más que poner en evidencia lo que por pudor, prejuicio o miedo, no se menciona”.³⁹⁰

Utopía (1988)

Su trabajo interesa en otros centros internacionales y es invitado a importantes exposiciones, en las cuales presenta sus instalaciones, las que normalmente desbordan los muros y extendiéndose por el piso. Son obras en las que puede estar continuamente agregando, cambiando y buscando nuevas imágenes. Incluso estando ya montadas, queda abierta la posibilidad de agregar o quitar, como un signo de la precariedad latinoamericana. Es el caso de su instalación *Utopía*, en Hayward Gallery, Londres (1994). “Su postmodernismo no se siente como un juego de representaciones, no obs-



Juan Dávila, *Utopia* (1988) Montaje en Hayward Gallery, Londres 1994

tante el ingenio que recorre toda su obra como una corriente eléctrica, sino como un 'campo de batalla'. Y aquí puede ser dónde realmente reside su núcleo ético: en su ira por la injusticia, por el comercio y la opresión, sea en la vida vivida o en el dominio mediatizado de la cultura visual".³⁹¹

El Guy Brett ha seguido muy de cerca la obra de Dávila por

varias décadas, siendo él mismo un investigador del sincretismo cultural del arte barroco latinoamericano. El crítico inglés señala:

Creo que cualquier discusión de las pinturas de Juan Dávila tiene primero que decir algo acerca de su impacto visual. [...] Su pintura es ruda, libidinal, incómoda, compleja, desbordante, fastidiosa, inclasificable, altamente académica, erudita, argumental. Se mueve entre el refinamiento y lo chabacano, imitación e invención, fastidio y celebración, desprecio y afecto. Y todos estos atributos están continuamente moviéndose entre ellos mismos, contaminándose mutuamente, haciendo difícil decir dónde está "Dávila" en todo esto, dónde se sitúa, en defensa de qué – y en cualquier caso a menudo él ha feminizado o escatologizado su firma como autor: "Juana Dávila", "Poto Dávila", "Boris", etc.³⁹²

A pesar de estas elogiosas palabras, su obra ha sido numerosas veces malentendida. Muchos teóricos se han quedado en lo formal, insistiendo en su efecto irreverente y provocador. (La obra de Dávila, no obstante, tiene un fuerte componente alegórico y festivo, y fácilmente nos recuerda el imaginario de algún carnaval del altiplano de los Andes, como el carnaval de Oruro, en Bolivia, y su efecto catártico. Brett lo sabe y señala: "Puede haber un forcejeo entre lo angelical y lo demoníaco a lo largo de todo su trabajo, que replicaría el irreprimible carnaval del altiplano de los Andes".³⁹³

Mexicanismos (1992)

En 1992, con ocasión de los 500 años del descubrimiento de América, Dávila expone en Amberes, bajo la curatoria de Catherine de Zegher, en el Royal Museum of Fine Arts, en la exposición denominada *América: Novia del Sol. 500 años de Latinoamérica y los Países Bajos*. Su instalación *Mexicanismos* (1990), en un contexto riguroso, se montó frente a la obra alegórica flamenca del

siglo XVII *La ciudad de Amberes le ruega al Emperador Leopold que reabra el Scheldt* (*The City of Antwerp Implores the Emperor Leopold to Reopen the Scheldt*, 1677) Guy Brett comenta la instalación señalando el pastiche que realiza Dávila entre “gran arte” y objetos de feria. La obra de Juan Dávila, enfrentada a la pintura flamenca del siglo XVII, reúne elementos de la pintura colonial, de la abstracción, del surrealismo y el muralismo, los cuales son evocados a través de mantas tejidas a palillo, objetos de mercados de las pulgas, recuerdos y paños de cocina: “Desacredita la relación del arte con el rico (‘Let us oppress the poor’ aparece sarcásticamente como una placa-título dentro del marco)”.³⁹⁴



Juan Dávila, *Mexicanismo* (1990) detalle, óleo y collage sobre tela 280 x 434 cm

Respecto a este punto señala Brett además:

Me gustaría profundizar en esta alegoría de Juan Dávila, su protagonistas compuestos que son “muchas cosas al mismo tiempo”, para extraer algunas referencias o identificaciones cruciales de este proyecto, en particular su compromiso con la historia del arte Latinoamericana y la historia propiamente tal. [...] *Habitante de las cordilleras*, una celebrada obra producida en París por el famoso pintor peruano Francisco Laso (1863-69), exhibida allí en la Exposición Universal de 1855, y *Juanito Laguna*, un ciclo de trabajos producidos por el artista argentino Antonio Berni (1905-81) en Buenos Aires al comienzo de los 60s.³⁹⁵

A Juan le interesa la compleja relación entre el artista y el personaje creado. Relación que, a juicio de Brett, expresaría el deseo de cruzar un umbral. Dávila utilizará a Juanito Laguna como su *alter ego*. Se trata del anhelo es cruzar una división entre el indígena de la cordillera y el pobre niño



Juan Dávila, *Mexicanismo en América novia del sol*, enfrentando pintura de 1677, Museo de Bellas Artes de Amberes (1992)

de los suburbios de la ciudad. Además, esta idea del cruce nos hace relacionar muchas de sus obras, y en particular cuando hace una crítica a la chilenidad en su exposición *Rota* (1996), en Galería Gabriela Mistral, a poco más de un año de la polémica por la obra de Simón Bolívar. Lejos de la mirada académica que pinta, por exotismo, un indígena en los Andes, Dávila está interesado en manifestar la realidad latinoamericana (que no es propiamente europea) de un

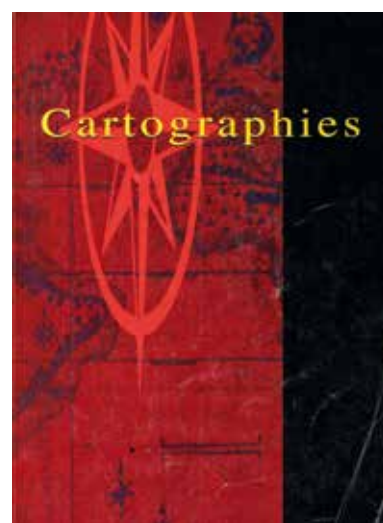
humilde niño de los suburbios. Nos llama a vencer el miedo de pintar la pobreza y el mestizaje.

Su crítica al arte culto de la pintura de las Bellas Artes, en relación a la cultura de masas descontextualizada de la realidad latinoamericana, nos instala en la obra de Juan Domingo Dávila en un continente de contrastes, del kitsch y de la pobreza, de la imitación, de la vergüenza, de la falta de seguridad, de la ignorancia. Se trata de una “pintura mestiza”, como hemos dicho con Carlos Pérez.³⁹⁶ O en palabras de Guy Brett: “Claramente, Juan Dávila ha adoptado el *mestizaje*, en forma metafórica, como un medio estructural y estilístico de su trabajo”.³⁹⁷

Cartographies (1993)

En 1993 es invitado por el curador brasileiro Ivo Mesquita a *Cartografías: 14 artistas de Latinoamérica*, en el Museo Winnipeg, Canadá, donde participa junto al artista chileno Gonzalo Díaz. Será una muestra itinerante hasta 1995, para la cual Juan Dávila envía *Wuthering Heights I, II y III*. En el catálogo escribe Mesquita:

La estrategia de Dávila se desenvuelve en el crucial terreno del desplazamiento. Crucial no sólo por la ruptura que implica, sino también por el efecto de extrañamiento que genera al establecer asociaciones irritantes entre universos que se quieren percibir como segregados. Es sabido que el desplazamiento (como la parodia, otro de los recursos ampliamente explotados por Dávila) enfatiza los factores de divergencias para iluminar lo “otro” reprimido que forma parte indisoluble de toda identidad socialmente constituida. Confrontando con su propia ambivalencia, lo establecido subvierte y es subvertido. Hasta el discurso adormecedor de la pornografía puede adquirir así una carga corrosiva que la convierte en instrumento de una crítica radical.³⁹⁸



Portada *Cartographies* (1990)



Bungadee, en *Wathering Height* (1990)
detalle, óleo y collage sobre tela

En estos trabajos Dávila hurga en algunas representaciones de nuestra realidad continental que lo perturban. Aparecen imágenes de lo fantástico en el arte, los excesos del uso del cuerpo en la publicidad y en la pornografía, como productos de la sociedad que incentiva el consumo en poblaciones pobres. Se expresa sin dejar el oficio de la pintura, pero la contamina con la "impureza" de lenguajes del *Pop Art*, ejerciendo la cita como parodia e instrumento de la ironía ante todo lo falso, buscando la autenticidad y la verdad por descarnada o descarada que ésta sea. Se funden así el sujeto individual con el sujeto público en busca de un espacio de reflexión.

Ivo Mequita hace notar que "lo insolente de estas pinturas no está tanto en los cuerpos que representa o en sus actitudes explícitas, como en el quiebre de los límites establecidos para su exposición 'legítima'" ³⁹⁹ Sin duda hay aquí una parodia muy compleja sobre la represión. Por eso señala Mesquita que "Dávila trastoca el sentido represivo de la escena en tanto lugar de alienación, convirtiéndola en ese espacio decisivo de autorreflexión donde se relacionan las instancias fundantes del sujeto personal con las de la subjetividad social". Con ello Dávila abriría un espacio discursivo entre los despojos del cinismo y la complacencia modernas, "haciendo de una ironía un principio único de realidad". ⁴⁰⁰

Juanito Laguna (1994)

El año 1994 expone nuevamente en Londres, esta vez en Chisenhale Gallery, con la instalación *Juanito Laguna*, en la que vuelve a explorar su crítica a la ambivalencia y a las diferencias. En esta instalación recurre a un amplio rango de elementos característicos de la cultura de Latino América, Europa y Australia. Dávila traduce en su lenguaje artístico la promiscuidad racial y cultural que presencia, con la intención de expresar sus inquietudes sobre autenticidad, colonización y transgresión. En un montaje en diversidad de medios sobre el muro y en el suelo, nos encontramos con una crítica al cuerpo en la cultura: "El cuerpo se evidencia en varios niveles, abarcando desde su provocador uso del kitsch y del disfraz, hasta su identificación con problemáticas contemporáneas relacionadas con el SIDA". ⁴⁰¹



Juan Dávila, *Juanito Laguna* en Chisenhale Gallery, Londres (1994)

En su carta enviada al editor de Art & Design en 1994 con ocasión de su exposición, la cual fue publicada luego en la revista, Dávila escribe sobre el papel del curador externo que construye estereotipos de nuestra identidad:

Estimado A-D Reader,

Es irónico referirme a la representación cultural de las minorías en las páginas de una revista que nunca se ha visto en Chile, lugar desde donde estoy escribiéndole. [...] Aunque ahora podemos “aparecer” en el circuito occidental del arte, nuestras presentaciones están bajo estricto control. Nuestra identidad es “construida” para nosotros por los mediadores culturales. Debemos explicar quiénes somos y que es lo nuestro. Los curadores nunca explican su identidad. Ellos sólo cruzan los límites y ni una sola vez sienten la obligación de explicar, de escoger entre identidades conflictivas. La mis-en-scene de la identidad es un trabajo bien pagado hoy. Mientras resistencia y transgresión son los reemplazos del gusto, ¿cómo podemos torcer estos discursos? Podemos pensar –contra las grandes narrativas– en lugares particulares, en lugares no permanentes. Podemos resistirnos a ser los etnógrafos del centro. Podemos insistir en la imposibilidad de traducción de nuestro lenguaje, nuestros lugares e historias. Podemos denunciar la hibridación como noción privilegiada de la que nuestras culturas han sido curadas (silenciadas) por el centro. Podemos insistir en la ambivalente identidad. Podemos insistir en las “zonas de silencio” contra las actuales dictaduras de las máscaras de identidad. Podemos reinstalar los temas que nos interesan. ¿Y qué pasaría con las cosas innombrables? Sinceramente, Juan Dávila.⁴⁰²

Nuevamente aparece uno de los temas fundamentales de su obra: el mestizaje cultural, el cual explica mucho del barroquismo de sus trabajos que se construyen de fragmentos, de la suma de culturas, obra por eso siempre abierta. Dávila está permanentemente mezclando opuestos aparentes: elementos masculinos y femeninos, artefactos populares y sofisticados, víctima y victimario, antigüedad y modernidad, lo global y lo local, lo europeo y lo latinoamericano, etc., como podemos ver en la siguiente obra.



Juan Dávila, *Juanito Laguna* detalle (1994)

Simón Bolívar (1994)

Juan Domingo Dávila produce la mayor polémica con una obra de arte que llegó a generar un conflicto diplomático entre Venezuela, Bolivia y Chile, llenando por más de tres meses las portadas de diarios, revistas, y programas de TV. Entre 1993 y 1994, Dávila pinta al prócer venezolano Simón Bolívar de la manera más irreverente, montado a caballo con su casaca abierta mostrando pechos de mujer y la mano izquierda haciendo un gesto obscuro.



Juan Dávila y Luz María Williamson, Melbourne, Australia junto a la obra *El Libertador Simón Bolívar* (1993)

La famosa obra casi produjo una crisis diplomática entre Chile, Bolivia y Venezuela, llenando los diarios locales por semanas durante



Juan Dávila, *El Libertador Simón Bolívar* (1993) óleo sobre tela en metal 125 x 98 cm

el año 1994. Sin duda, el escándalo oficial fue una respuesta directa a la transformación del héroe libertador sobre su caballo en la imagen de un “travestiburlescoyseducor”.⁴⁰³ Buntinx, por su parte, ha hecho notar que, a pesar de haber estado relacionada con escándalos periodísticos, exposiciones interrumpidas y la confiscación de material, lo que se está censurando, en el fondo, es “una cierta imagen del deseo homosexual. [...] Pero también se ha sugerido que lo ofensivo no está tanto en las imágenes mismas como en su descontextualización efectiva: el traslado del lenguaje pornográfico a un soporte artístico”.⁴⁰⁴

Dávila cuenta tiempo después que en Venezuela y Bolivia la indignación con la obra era tal que le hicieron una

oferta de dos millones de dólares con el propósito de quemar la pintura que ofendía al prócer retratado como travesti.⁴⁰⁵ Desde luego, la temática de Dávila no trata sólo del travestismo sexual, sino de un rasgo profundo de lo latinoamericano, de un cierto travestismo político e histórico, por el cual los pueblos latinoamericanos enaltecen y olvidan a sus héroes, copiando y disfrazando los modos de las repúblicas europeas, haciendo invisible la propia realidad local.

En 1994 Juan Dávila forma el colectivo Escuela de Santiago junto a los artistas Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Arturo Duclos. Este colectivo alcanzó notoriedad internacional con una serie de trabajos que cuestionaron los procesos tradicionales del arte y sus instituciones. En su momento generaron considerable polémica con sus obras, las cuales rompían todos los esquemas plásticos del momento, además de su irreverencia respecto al régimen militar.

Como Escuela de Santiago desarrollaron un proyecto de arte postal que es aprobado y financiado por el recién creado Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONDART), en la transición a la

democracia. Consiste en la realización de 4 postales de cada uno de los artistas Dittborn, Díaz, Dávila y Duclos, con obras inéditas entre las que se incluía el *Simón Bolívar* y las cuales fueron repartidas en puntos específicos y relevantes del contexto artístico nacional, como el Museo Nacional de Bellas Artes, además de ser enviadas a artistas destacados, críticos de arte y algunos amigos.



La escuela de Santiago (postal) *La política cultural chilena en 3ª dimensión* (1993) La década de los noventa y reverso

Otro aspecto notable de la obra fue la incongruencia con que la obra fue recibida, especialmente de parte de la oficialidad política. Como señala Sandra Accatino, “el *Simón Bolívar* fue financiado, defendido y redimido por el Estado y la opinión pública, a través de dos instituciones que trabajan en los bordes del aparato gubernamental: el Fondart y la Galería Gabriela Mistral”.⁴⁰⁶ Ambas instituciones eran dependientes del Ministerio de Educación. La obra también fue apoyada por la Revista de Crítica Cultural y el Círculo de Críticos de Arte (CCA). En verdad, ¿qué hace que una obra sea acusada y censurada, pero que dos años después otra obra, rearticulada con los mismos recursos plásticos y conceptuales, sea aplaudida por la crítica? En 1995, justamente en Revista de Crítica Cultural, Nelly Richard subrayará lo paradójico de la recepción de la obra:

El Simón Bolívar de Dávila pasó a ser la metáfora de algo contaminante que obligó a las voces oficiales a reforzar sus mecanismos de defensa contra la impureza de lo otro y a exacerbar su sentido de pertenencia a una comunidad de valores seguros. La polémica desató amores ocultos y fantasías reprimidas: [...] ayudó a replantear el tema del arte como ruptura estética y desmontaje simbólico. El arte es una zona de disturbios.⁴⁰⁷



The Independent publica en portada la obra *El Libertador Simón Bolívar*

La polémica en torno al *Simón Bolívar* revela desde luego un cierto anacronismo y provincialismo de la crítica, así como un conservadurismo de la oficialidad latinoamericana. Frente a ellos la obra actúa en su capacidad de dislocar repertorios oficiales canónicos.

Más allá de la polémica, Juan Dávila no opera sobre la realidad directa, sino que interviene sus representaciones como un sistema de producción simbólica. Como en la tarjeta postal del *Simón Bolívar*, lo que importa no es la representación, sino la reflexión sobre la identidad latinoamericana, en el desmontaje de los estereotipos, particularmente en el machismo y la subordinación de la mujer. Dávila muestra lo real mediante un lenguaje figurado o simulado, un lenguaje “travestido”, metaforizado, cuyo poder alegórico y de doble sentido busca provocar con fuerza al espectador.



Juan Dávila, *Montage Rota* (1996)

Rota (1996)

Lo inconsecuente es que dos años después es invitado a exponer en la Galería Gabriela Mistral (1996), del Ministerio de Educación que lo había cuestionado dos años antes. Su instalación *Rota* es un trabajo similar al anterior, pero se refiere más directamente a la chilenidad, donde mostrará al personaje Verdejo –símbolo del pueblo–, en situación



Juan Dávila, *La Perla del Mercader* en catálogo Rota (1996)

la obra de Dávila es puesta en la misma línea del *Simón Bolívar* en el sentido de abordar fisuras existentes en la identidad nacional. "Dávila entra a elaborar las roturas, las fracturas y disidencias de un horizonte social y cultural chileno", como dice Diamela Eltit en su texto para el catálogo de la exposición.⁴⁰⁹

Estas dos obras de Juan Domingo Dávila toman fragmentos de las imágenes que conforman nuestra historia visual y nos enfrenta a un imaginario que se reconoce como propio; no configura una identidad nacional a través de estereotipos, sino en una superposición de imágenes. Se trata de *La perla del mercader*, *El abrazo de Maipú* y *Verdejo*, "Se nos aparecen en esa superposición, no como personajes, sino que, más bien, como 'procedimientos cosméticos' que encubren 'antiguas reyertas culturales que continúan vigentes'".⁴¹⁰

El tema del mestizaje es abordado desde una reflexión histórica, sociológica y pictórica en torno al sentido del "roto" en la chilenidad. *La perla del mercader* (1884), del artista Alfredo Valenzuela Puelma entra en un juego a nuestra mirada acostumbrada a la imagen correcta, que no aprecia hasta que mira con atención y ve. La caricatura de *Verdejo* –antigua viñeta de la revista de caricaturas política *Topaze*– representa al pueblo chileno, y al país, en la figura del roto, un campesino con una sonrisa de picardía y huecos en sus dientes, que nos mira sin pudor ni pureza. La instalación nos muestra varias pinturas, cuyas figuras se van transformando: a primera vista vemos al

similar a la que antes estuvo su *Simón Bolívar*. Esta vez la crítica no repudia su obra, sino que ésta es elogiada al extremo de recibir ese año, de parte del Círculo de Críticos de Arte (CCA), el Premio de la Crítica 1996. En esa ocasión, el crítico Waldemar Sommer volvió a rescatar el tema del mestizaje como algo recurrente en su obra, y en especial el hecho de que no es un tema abordado con profundidad por otros artistas del sur, a pesar de ser una realidad generalizada.⁴⁰⁸

Tanto en el catálogo de la Galería Gabriela Mistral como en la Revista de Crítica Cultural,



Juan Dávila, *Verdejo* en Rota (1996)

prócer San Martín, que en realidad es *Verdejo* con la vestimenta, el gesto, y el caballo del héroe, puesto además en un cuerpo de mujer. Podemos también reconocer *La perla del mercader*, pero la esclava del cuadro original aparece en la visión de Dávila con sexo femenino, cuerpo y rostro masculinos.

Nuevamente, llama la atención, por decir lo menos, lo contradictorio de que apenas dos años antes el *Simón Bolívar* recibiera el apoyo de entidades gubernamentales, para luego ser acusada y censurada. Es difícil explicarse que luego la *Rota*, cuya iconografía travesti y expresividad es tan similar al *Simón Bolívar*, fuera tan bien recibida al punto de valerle a Dávila el Premio del Círculo de Críticos AICA. Justo P. Mellado ironiza y se pregunta: “¿A alguien le puede importar el premio de la crítica, en Chile? ¿Cuál crítica?”⁴¹¹

Sandra Accatino comenta:

El anulamiento de la distancia que separa un acto al límite del excesivo responde, en parte, al surgimiento de principios de “permisividad”, de “tolerancia”, de “liberalidad”, con el correspondiente desplazamiento de las fronteras y la “guetización” de algunos excesos de contenidos, absorbidos y aislados en las periferias y en los márgenes de los discursos políticamente correctos, integrando el exceso al desviarlo de su objetivo, dándole un aspecto normal, de ya dicho, de ya hecho. Sin embargo, la incorporación de excesos en los discursos oficiales a través del Fondart, de la Revista de Crítica Cultural y de la Galería Gabriela Mistral, como en el caso de Dávila, fue posible también gracias a la promoción de una actitud doble o mixta que intercambié y anuló la oposición entre lo excesivo y lo limítrofe: utilizaron el exceso de contenido de la obra de Dávila haciéndolo parecer acto al límite, para que los contenidos, de esta forma, fueran aceptados, tal como otras veces utilizan obras que simulan ser excesivas, pero en las que el desplazamiento ocurre sólo formalmente.⁴¹²

Con motivo del premio, Juan Dávila señala en entrevista: “Mi lenguaje es ruptural, está lleno de citas, de referencias al pop art, al cómic, a la moda y a los medios de comunicación. Contiene toda la carga de violencia y sexo”.⁴¹³

Las pinturas que representan acontecimientos históricos no tienen como fin justificar determinadas conductas, sino persuadir, o simplemente representar un relato de algún acontecimiento o personaje. El espectador debe ser seducido por la imagen, como si fuera un espectador ignorante. Los mismos recursos de la eficiencia comunicativa son revertidos, en función de la ambigüedad y la pérdida de identidad.

Los personajes superpuestos, alterados, mantienen su calidad de inventario de recortes, a la manera plana de un *collage* de fragmentos disímiles, como es América Latina.



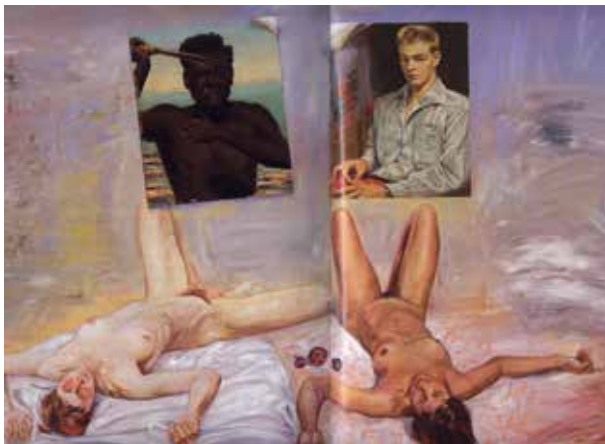
Juan Dávila, *LOVE* (1988) óleo sobre tela 200 x 200 cm

Como dice el historiador Sergio Villalobos, estamos hechos de fragmentos: “En Chile, las formas más crudas de la guerra, hasta mediados del siglo XVII, no impidieron el proceso de contacto, fuese en medio de la lucha o en los breves lapsos de tranquilidad”.⁴¹⁴ El mestizaje conforma nuestra identidad, a través de un largo período de fusión entre conquistadores y nativos, y en todos los niveles sociales.

Retrospectiva en Museo de Arte Contemporáneo de Sydney, Australia (2006)

Kate Briggs, psicoanalista australiana, en su ensayo para el catálogo de su exposición en Camberra, Australia (2010), se refiere al cambio que se produjo en su obra cuando se le organizó la mayor exposición retrospectiva a Juan Dávila, el 2006, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney. Briggs menciona la notable aparición de la belleza en las obras más recientes de

Dávila, en particular sus retratos de mujeres: “Estos trabajos indican un nuevo proyecto, una nueva estrategia, una que aparece en marcado contraste, pero que debe ser vista en relación con algunas de las estrategias que ha empleado previamente”.⁴¹⁵ Bajo el nombre *El sentido moral de la naturaleza* (*The Moral Meaning of Wilderness*), nos encontramos con una reflexión sobre la naturaleza en tiempos de una inminente crisis ecológica. El comentario político no está ausente, sino que entremezclado con la contemplación. Briggs menciona además el oficio de Dávila:



Juan Dávila, *Two Women on the Banks of de Yarra* (2003) óleo sobre tela 175 x 260 cm



Juan Dávila, *The Ruins of Federations Square, Melbourne* (Las ruinas de la Federación) (2001) óleo sobre tela 160,5 x 182,5 cm

Una tesis articulada en el ágil virtuosismo de alguien que realmente sabe pintar. En medio de estos paisajes encontramos momentos de extremada belleza y luminosidad. La cuestión de lo sublime es elevada junto al acto de sublimación. En medio de voraces impresiones de los paisajes australianos, contemporáneos y astutas, las figuras emergen para contemplar y complicar la pregunta sobre nuestra relación con lo salvaje.⁴¹⁶

Este cambio en las pinturas de Dávila responde a un cambio en el método de ejecución, que él define como *after image*. Se trata de una práctica surrealista que consiste en pintar con los ojos cerrados una imagen interior. También utiliza en estas obras el automatismo, que persigue el residuo de una pintura previamente ejecutada algunas veces ante un modelo. Es

una práctica originada en la primera del siglo XIX, cuando los artistas por primera vez salieron a pintar a *plein air* gracias al invento del tubo de oleos. Aparece el brochazo suelto en el tema del paisaje que nos muestra como siempre la expresión consecuente y crítica de Juan Domingo Dávila. Estas obras proponen una mirada a lo que es reprimido y censurado como lenguaje del arte. En su postura crítica se refiere a un tema muy actual, el agotamiento y lo añejo del arte conceptual y la multimedia que borra la manualidad individual del artista. Dice Juan Dávila:

La crisis del monoteísmo de las vanguardias, al ser ellas parte integral del consumismo multinacional, obliga a los artistas a buscar otros espacios intelectuales y políticos fuera de la tristeza de la modernidad. Mis pinturas tratan de proponer una mirada a lo que hoy es reprimido como lenguaje: las experiencias compartidas, éxtasis innombrables, ambigüedad, valores heterogéneos que no se pueden unificar, narrativas y goce. La "revolución digital" es la avalancha de un futuro psicótico donde hay sólo una manera de ser en el mundo. Pintar con los ojos cerrados, recordar una imagen o narrativa en el espacio pictórico, crea un lugar donde lo universal y abstracto se desvanecen. El control mundial de la imagen virtual – televisiva, comercial y computacional – puede ser borrado por un segundo con algo tan artesanal como un formato pictórico y una *mirada* no mediatizada.⁴¹⁷

Kate Briggs comenta que Dávila en estas obras presenta una contemplación de la naturaleza de la experiencia, hilada con el comentario político al que estamos acostumbrados. Hay una vuelta a la técnica de la pintura pre-moderna como un modo de expresión y experiencia, y una crítica al recurrente acercamiento a la multimedia, que borra todo trazo individual. Son grandes telas pintadas al aire libre en parques nacionales de los alrededores de Melbourne. Ya no encontramos esa intención transgresora, y esa crítica a la falta de identidad latinoamericana. Hay una suerte de retorno, por la cual el acto del artista, "en una caligrafía del color, llama la atención sobre la tranquila presencia de lo posible".⁴¹⁸

Desde su exposición *Rota* en Galería Gabriela Mistral (1996), han pasado 15 años sin exponer en Chile. En noviembre del 2011 Juan Domingo Dávila llega a Chile invitado por el taller BLOC.⁴¹⁹ Dávila explica que viene porque le interesa el intercambio de ideas en circuitos no comerciales o museográficos: "Conocí el trabajo de BLOC en Australia y me entusiasmó el concepto y el espacio de debate que crea, un espacio positivo, algo insólito en el mundo cultural".⁴²⁰ Desde Australia trae



Juan Dávila, *After Image. That is No Man* (2010) óleo sobre tela 200 x 280 cm

dos obras en gran formato de su serie recientemente expuesta en Australia, a las que se refiere Kate Briggs, y una especialmente realizada para BLOC. El comunicado dice: "La obra actual del pintor sorprende al incauto pero también al que busca la controversia; a cambio ofrece lecturas densas, auténticos enigmas, donde lo simbólico, lo técnico y un repertorio cromático e iconográfico diverso, construyen una atmósfera psicológicamente perturbadora, de un efecto indeleble".⁴²¹ En esa oportunidad dará una charla abierta y un *workshop* para los alumnos de tutoría junto a sus dos obras expuestas.

En su comunicado de prensa de BLOC, se comenta la distancia de sus inicios en la neovanguardia chilena: "Lo seguro es que su relación con la Escena de Avanzada, con la cual todavía principalmente se le identifica en Chile, es tan lejana en su carrera como sus estudios de Leyes y luego de Arte en la Universidad de Chile, entre la década de 1960 y 1970. Tales experiencias, más bien, parecen marcar su punto de inicio como artista".⁴²² El artista Gerardo Pulido destaca esta idea: "Ahora, su obra se desmarca de los personajes sórdidos o provocadores, desde el punto de vista sexual, y se centra en una atmósfera y clima más enigmático. Su provocación tiene que ver con el color, técnica y uso de los materiales".⁴²³ Y agrega sobre la escena representada en una de las obras: "Sutilmente sórdida y literalmente oscura, pero lejana a los personajes de los 80".⁴²⁴

Juan Domingo Dávila aclara: "Mis pinturas tratan de proponer una mirada a lo que hoy es reprimido como lenguaje: experiencias compartidas, ambigüedad, valores heterogéneos que no se pueden unificar, narrativas y goce".⁴²⁵ En su modo peculiar, "Juan Dávila es un artista de la memoria", como dice Gustavo Buntinx.⁴²⁶

ALFREDO JAAR (1956)

Alfredo Jaar⁴²⁷ es sin duda el artista chileno más destacado en el escenario del arte universal en los últimos veinticinco años, mientras su resonancia internacional ha sido acompañada “de un atronador silencio local”.⁴²⁸ Su trabajo ha estado siempre relacionado con la política, el poder y las minorías, pero también con la poética.⁴²⁹ Dice Jaar: “La intención es *visibilizar* una situación que provoca una respuesta emotiva”.⁴³⁰

El escaso reconocimiento que Jaar ha recibido en Chile no es necesariamente culposos: quizás una falta de conocimiento sobre el desarrollo de las comunicaciones a fines de los setenta condicionó negativamente la reacción de la crítica sobre su obra. Como dice Valdés: “A veces las cosas no se reciben porque no hay como leerlas... porque hay zonas ciegas, lugares que no están en el mapa mental de la gente”.⁴³¹

Sin embargo, una vez Nueva York, Alfredo no dejó de buscar vínculos con otros artistas chilenos contemporáneos. A través de esos contactos organizará la exposición IN/OUT (1983), en el Washington Project for the Arts (WPA). Gracias a la artista Ana Mendieta conoce al director Al Nodal y le propone esta exposición, que contará con la participación dos artistas chilenos residentes en EEUU (Juan Downey y él mismo) y dos artistas de Chile (Eugenio Dittborn y el colectivo CADA). “Dos de afuera y dos de adentro [...], surgieron invitaciones y cada uno se fue por su lado”, dice Jaar.⁴³²

Dentro de las escasas oportunidades en que expondrá su trabajo junto a artistas chilenos después de su partida, será invitado al CAYC de Buenos Aires (1985) por su director Jorge Glusberg, quien además invita a Nelly Richard a proyectar una exposición. Jaar expone por segunda vez junto a algunos artistas de la “Escena de Avanzada”: Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, y Carlos Leppe, que han sido seleccionados por Richard. Glusberg le impone en esa oportunidad a la teórica Nelly Richard incluir a Alfredo Jaar, porque a él le interesaba mucho su trabajo. La experiencia, no obstante, no guardará para Jaar el mejor de los recuerdos: “Otra cosa ingrata, fue haber sido excluido de *Margins and Institutions*, el libro de Nelly Richard sobre arte en Chile, debido, según ella, a una falta de información –que a mí juicio, no existía. Mirando retrospectivamente, sin embargo, es lo mejor que me podría haber pasado”.⁴³³

En otra ocasión significativa, Jaar será el único artista chileno invitado por el curador español José Jiménez a la exposición *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, en Fundación Telefónica (2004). Allí presentará su obra *Epílogo*, del año 1998, un video-instalación que para Jaar se refiere a la visibilidad teniendo en mente que millones de seres humanos alrededor del mundo permanecen perfectamente invisibilizados en la pretendida aldea global.⁴³⁴ El texto de Jiménez señala a su



Alfredo Jaar, *Chile antes de partir* (1981) cientos de banderas entran al mar

vez: "La muestra tiene un objetivo muy concreto: dar una imagen crítica y abierta de propuestas artísticas que, *planteadas desde América Latina*, abren vías o perspectivas de trabajo significativas en un plano universal en este siglo apenas iniciado".⁴³⁵

Estudios sobre la felicidad (1979-1981)

Su primer trabajo se expone para un concurso de la Colocadora Nacional de Valores en el Museo Nacional de Bellas, en 1981, y obtiene como reconocimiento la beca que lo llevará a Nueva York. *Estudios sobre la felicidad* se compone de siete etapas que fueron producidas y exhibidas entre los años 1979 y 1981 en distintas instancias de registro. Entrevistas, videos, performance, intervenciones urbanas y registros fotográficos crean una obra de arte de carácter visiblemente experimental. Jaar confiesa que aún guarda sin editar cientos de horas grabadas en video. Veinte años después, recuerda:

Estudios sobre la felicidad nació [...] en medio de una situación desesperada: Santiago de Chile, 1979. Fue fruto de mi idealismo utópico que trataba de combinar con poesía, actividad ingenua pero muy necesaria en aquella época. Tenía entonces veintitrés años y acababa de abandonar mi carrera de arquitectura. [...] Finalmente, y tristemente, siento haber perdido el idealismo utópico-poético de entonces. [...] Gramsci proponía contraponer al pesimismo de la inteligencia el optimismo de la voluntad. En eso estoy, no muy convencido.⁴³⁶

En el concurso mencionado realiza una de las etapas centrales del proyecto, que consistía en un set de televisión que instaló en el museo: una silla alta, un micrófono, conectado a una cámara de video fija unida a una grabadora y ésta a su vez conectada a un monitor de televisión. El público podía ingresar al set, tomar asiento frente a la cámara, verse aparecer en pantalla y contestar la pregunta previamente grabada que les formulaba el artista: *¿Es usted feliz?*⁴³⁷

Desde su primer trabajo trata de hacer visible un arte político desde las voces de las minorías, registrando visualmente los hechos y situaciones para denunciar y producir un efecto en el espectador a través de la emoción. Concretamente en esta obra nos conmueve con la mirada directa al entregar el alma del retratado ante la pregunta: *¿Es usted feliz?* En tiempos de dictadura, se trata de una pregunta indiscreta y audaz, incluso perturbadora, capaz de expresar el sentimiento íntimo de las personas viviendo en un país dividido.



Alfredo Jaar, *Estudios sobre la Felicidad* (1989)



Alfredo Jaar, *Estudios sobre la Felicidad* (1989)

Adriana Valdés ha seguido muy de cerca la obra de Alfredo Jaar. En 1981, cuando ella se iniciaba en la escritura sobre arte, publica un texto bajo el nombre de “Obra abierta y registro continuo” en el que destaca el gesto de Jaar de trabajar con los medios de información y comunicación, los cuales “nos condiciona sin que nos demos cuenta, en los hábitos de percepción”.⁴³⁸ Valdés ve una interrogación acerca de la constitución y alcance político y social de estos medios.

Veinticinco años después, el 2006, se organiza su primera gran exposición en Chile, con algunas de sus más importantes intervenciones. Se trata de *JAAR SCL 2006* un equipo de jóvenes teóricos son convocados por Adriana Valdés: Pablo Chiuminatto, Sandra Accatino, Ana María Risco, Bruno Cuneo, y Rodrigo Zúñiga. Reunidos con el artista, la primera pregunta de interés de los jóvenes será analizar este único proyecto inconcluso de Alfredo, antes de partir de Chile. El catálogo reproduce esta conversación. Bruno Cuneo se refiere al “valor seminal de la obra”:

En tu obra, lo que comienza como una pregunta sobre la felicidad, da lugar luego a una especie de anatomía de todas las formas de infelicidad posibles. Me parece, en todo caso, que esa pregunta inicial está vigente siempre en tu obra, aunque tu escepticismo vaya *in crescendo* [...]. “¿Es usted feliz?” es la pregunta política por antonomasia... Tal vez se produjo una especie de ceguera, atribuible, lo que no deja de ser paradójico, a la altísima eficacia retórica de la pregunta en ese contexto.⁴³⁹

Alfredo Jaar responde que cuando realiza este proyecto a los 23 años “estaba muy solo en el mundo del arte”,⁴⁴⁰ pero que a pesar de la independencia de su poética-social, su forma de trabajar era bastante cercana a las propuestas del Colectivo Acciones de Arte (CADA), concepto que proveniente de Beuys y el Fluxus. Bruno Cuneo agrega: “También tenían un discurso múltiple, que tomaba en cuenta la poesía y el video... Lo curioso es que ese trabajo, y con justicia, fue entonces muy reconocido, no así el tuyo”.⁴⁴¹ Jaar se explaya por primera vez para explicar, con la distancia, lo que motivó este trabajo:

En esa obra, con mirada de arquitecto, me había impuesto un programa. Quería explorar de la manera más poética posible los límites de lo que se podía hacer. Me acuerdo que estábamos en plena censura, y peor, en autocensura, porque había miedo. Me propuse jugar con eso: qué se puede decir, hasta dónde se puede decir, y cuál es la manera más poética en que lo puedo hacer. Que sea casi intocable. En ese momento estaba leyendo a Bergson, sus estudios sobre la risa, que me gustaban mucho, y de ahí pasé a *Estudios sobre la felicidad*. Pensé: “Es intocable, es poético, es *naïf*; no me van a hacer nada”. A partir de ahí, decidí el programa de siete intervenciones y me largué a hacerlo.⁴⁴²



Alfredo Jaar, *Autorretrato* (1982) impresión digital

Chiuminatto le pregunta qué contextos conocía en esos tiempos, y le hace referencia a la cercanía de su obra con la de Hans Haacke. Alfredo reconoce que lo conocía muy bien y que las encuestas fue una cita a Haacke, pero recalca: "Irónicamente, luego descubrí que Haacke estaba citando a David Lamelas, un argentino, al que todavía no le dan su lugar correcto en la escena. La gente se quedó con Haacke. Conozco a David: recién ahora su obra está siendo más reconocida en Europa".⁴⁴³

En *Estudio sobre la felicidad* Jaar tensiona al espectador transformándolo en testigo y

actor, induciéndolo a pensar y participar de la dirección documental, como si pudiera cambiar su destino. En esa época de la dictadura se vivía entre dos modos radicales de sentir histórico: para unos, el dolor de la pérdida y la incertidumbre de un cuerpo desaparecido y no encontrado; para otros, la visión de un país que se salvaba del experimento de la dictadura marxista-cubana que ponía fin a la tradición republicana. Por otra parte, el país en la dictadura militar tendría un desarrollo económico que ha cambiado al país y ha sido modelo para otros países en Latino América.

En entrevista de Christian Warnken dirá: "Todo estaba muy polarizado, donde no se reía".⁴⁴⁴ Y Adriana Valdés recuerda que es polarización se extendía también al mundo del arte: "Desde la resistencia cultural, desde la disidencia intelectual y artística que luego se llamó 'escena de avanzada', se daban formas de exclusión y de autoritarismo, una ortodoxia que se estaba volviendo asfixiante en esos años, como lo hizo notar más tarde Enrique Lihn".⁴⁴⁵

La fotografía en el trabajo de Jaar es utilizada esencialmente como forma de registro: "Para conectar mi obra con el mundo real", señala.⁴⁴⁶ Y de hecho desde los ochenta su interés se vuelca hacia las crisis geopolíticas y sociales, hacia las relaciones entre los países ricos y los del tercer mundo, hacia los conflictos migratorios, la violencia, el racismo y los refugiados. Una vez que la fotografía perdió parte de su vida original, y para devolverle esa energía inicial, Jaar explora el uso de cajas de luz, apropiándose de un elemento público y publicitario. La subversión es el uso de un artículo del consumo para introducir seres que están excluidos en ese mundo. El uso de los textos en neón también puede interpretarse en esa dirección, como un preocupación por los problemas de la percepción y la representación, enfocado en la formación y deconstrucción del lenguaje de la imagen, lo que él llama "las políticas de la imagen".⁴⁴⁷

Ya instalado en Nueva York, Alfredo trabaja para la oficina de arquitectos SITE. Ahí alguien supo que era artista y lo presenta para su primer proyecto artístico: una intervención en la revista *Flash Art*. A partir de ese momento se unirá a un grupo de artistas seleccionados por el *Public Art Fund*, de Nueva York, institución que ya había patrocinado a artistas como Jenny Holzer en 1982, o Bárbara Kruger en 1983.⁴⁴⁸ Será este audaz proyecto el que lo va a consagrar.

Un logo para América (1987)

A partir de entonces, “una cosa empezó a traer otra”.⁴⁴⁹ Esta idea surgió de lo que él mismo experimentó al llegar a EEUU, de la sorpresa que le produjo la apropiación que tienen los norteamericanos de la palabra América. Proyecta llevarlo a una intervención que causa



Alfredo Jaar, *Un logo para America* (1987)

revuelo. Se trata de un letrero luminoso *spectacolor* de publicidad en la cosmopolita Time Square de Nueva York. Instala textos en neón con la frase: “*This is not America*”, confrontando la imagen que la sociedad norteamericana tiene de sí misma con nuestra realidad latinoamericana. A esta intervención la llamó *Un logo para América*. Dice: “Todo arte es político. No me gusta ser etiquetado como artista político porque es una etiqueta usada para marginar a artistas críticos del sistema. Incluso si colaboras con el *statu quo* o si eres indiferente, estás haciendo una fuerte declaración política”.⁴⁵⁰

Alfredo Jaar consigue disponer de una pantalla lumínica que será intervenida en medio de la publicidad intermitente en neón, en el epicentro de Nueva York. Coloca su intervención en esta pantalla maniobrada por un computador. En un lapso de sesenta segundos, y a intervalos de seis minutos durante un mes. “Había que empujarlo más allá, ser bastante explícito. Esta obra era una reacción a que la palabra América ha sido usurpada por los Estados Unidos, que nosotros estamos borrados del mapa”.⁴⁵¹ En efecto, una acción de arte en el epicentro, estridente de las arterias neoyorquinas supone, por supuesto, una apuesta muy sugerente pero bastante arriesgada. La inscripción en ese paisaje cosmopolita de un mensaje es un atrevimiento que Jaar supo conjugar acertadamente con un cierto atributo artístico para su percepción. En medio del sobrepoblado destello de publicidades y de la confluencia de tráfico y públicos diversos, reaparece frágilmente. “La intermitencia temporal de la escena producida, y su voraz cuajado en el deambular de las otras imágenes publicitarias, imprimían al desafío la necesidad de conjugar dos factores de difícil procesamiento en este caso: el silenciamiento y la efectividad”.⁴⁵²



Alfredo Jaar, *Un logo para America* (1987) intervención en Times Square, NY

Jaar recuerda que algunos le decían “¡Cómo te permitieron hacer esto!”, y que incluso no pocos creyeron que era “ilegal”.⁴⁵³ Pasados veinticinco años de su intervención Alfredo cuenta que lo paradójico, finalmente, es que hoy lo usan para ilustrar algunos textos escolares: “Mi mayor orgullo es que está en 18 libros de colegio en Estados Unidos. Los usan los profesores de multiculturalismo, de identidad... Yo me sentía parte de un movimiento”.⁴⁵⁴ Desde luego, y en palabras del teórico Luis Camnitzer, “a pesar de los muchos millones de espectadores que la vieron, la obra no logró corregir el mal uso de la palabra”.⁴⁵⁵ Sin embargo, la obra es “de ilustre mención en foros culturales, y en varios recuentos del ‘arte político’ más significativo del siglo XX”.⁴⁵⁶ *Un logo para América (A logo for America)* es posteriormente adquirida por la Fundación Daros Latinoamérica, Zurich, Suiza.



Alfredo Jaar, *Gold in the Morning (oro en la mañana)* (1986) Aperto, Bienal de Venecia

Gold in the Morning. Bienal de Venecia (1986)

En 1987 Jaar consagraría su éxito mundialmente recibiendo numerosas invitaciones. Una instancia particularmente importante fue el haber sido el primer artista latinoamericano invitado al Aperto de la Bienal de Venecia en 1986.⁴⁵⁷ *Gold in the Morning*, fue la obra que presentó en esa ocasión, cuya

temática giraba en torno a la miserable situación de los buscadores de oro de Serra Pelada, en Brasil. Infatigable en su denuncia de las injusticias y las diferencias, en 1985 viaja hasta una remota mina de oro en el Amazonas, donde se encuentra con el panorama de 100.000 trabajadores, alejados de sus casas y de sus familias, trabajando y viviendo en situaciones de extrema precariedad. Los mineros bajaban y subían por las paredes embarradas de la mina, con la remota esperanza de encontrar oro, prácticamente desnudos y en constante tensión. La desgarradora situación es transformada por Jaar en una metáfora de las economías en vías de desarrollo y de su lucha por un estatus diferente. Se trata de un reportaje fotográfico, de hombres y niños descalzos y semidesnudos, trabajando con rudimentarias herramientas, expuestos a lluvias tropicales, con sus cuerpos del color de la tierra roja del Amazonas. Para su montaje, reconstruye escenas de la mina en cinco foto-murales. Algunas son imágenes panorámicas y otras son detalles de los mineros. Las fotografías no quedan expuestas en un espacio convencional, sino que realiza con ellas una instalación, con unos recargados marcos dorados, colocándolas en altura, cerca del techo, o apoyados en el suelo, consiguiendo de este modo un efecto teatral y contradictorio.



Alfredo Jaar, *Gold in the Morning (oro en la mañana)* (1986) Mineros de Serra Pelada, Brasil

Rushes (1986-1987)



Alfredo Jaar, *Rushes* (1986 -1987) Instalación fotográfica en Spring Station NY

Posteriormente, y utilizando diversos medios de comunicación visual, desarrolla la misma obra en internet, y realiza la instalación *Rushes* en la Spring Station del Metro de Nueva York.

A través de estas imágenes, nos habla de los prototipos que se construyen de la condición latinoamericana a ojos del resto del mundo: son imágenes cargadas de significado político y social, pero siempre de un gran rigor formal.

FOTO 1+1+1. Documenta 8 (1987)

También en 1987, se convirtió en el primer artista latinoamericano en ser invitado a la *Documenta 8*, Kassel, Alemania. Su obra *1+1+1* hace referencia a la pobreza y a la marginalidad. A juicio de Adriana Valdés se trata de una de sus obras más logradas: “Una de las grandes metáforas iniciales, las de las obras como *1+1+1*, de la *Documenta* de 1987, o *Unframed*, entre muchas otras, proviene de la necesidad de exceder los marcos del arte. Como si fueran los marcos del espacio del arte los que hubiera que desplazar, y poner en evidencia como limitaciones y como convenciones”.⁴⁵⁸ Efectivamente, Alfredo Jaar está en permanente exploración para exceder esos marcos y cada obra se desarrolla en una programada investigación del lugar, con actividades relacionadas con el tema a tratar. El “problema” que convoca la obra lleva a la exploración de un formato peculiar y un medio diferente: “Yo soy un convencido del poder de las ideas, [...] ningún tema técnico ni doméstico ni administrativo me frena”.⁴⁵⁹

Su “gran metáfora” es admirada por el público y la crítica alemana, que en 1989 lo distingue con el premio de la Academia de Berlín, por su obra inspirada en situaciones reales, buscando conmover, uniendo el arte con la vida. Esa unión es la que requiere exceder permanentemente los marcos de exploración de medios y formatos. Coincidentemente, el mismo año 1989 se presentaba también en Berlín la exposición *Cirugía Plástica*, de artistas de la Escena de Avanzada, en el *Konzepte Zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989*.⁴⁶⁰ El catálogo sólo reúne los textos de los teóricos Gonzalo Muñoz, Francisco Brugnoli, Justo P. Mellado, Pablo Oyarzún y Nelly Richard, pero no tiene un listado de los artistas y obras, y de ella no hubo mayores comentarios, tal vez porque el mismo año sería la caída del Muro.

Cien veces Nguyen (1994)

En las obras de Alfredo Jaar la reflexión crítica es capaz de llevarnos a experimentar una conciencia empática respecto a las minorías enfrentadas al poder y las fuerzas fácticas. La emotiva y silenciosa poesía de las imágenes nos sitúa en una nueva forma de revelar lo político a través del arte, “No sé si será por mi formación –nos dice Jaar–, pero yo he sido incapaz de crear una sola obra de arte que no sea en respuesta a un hecho real. No lo sé hacer. No soy artista de taller, soy artista de proyectos”.⁴⁶¹

En 1991, Alfredo Jaar viaja a Hong Kong motivado por las alarmantes noticias sobre los 80.000 refugiados vietnamitas a los que se quería obligar a abandonar los campos y cultivos en los que vivían para regresar a su país. La respuesta fue una amenaza de suicidio colectivo. Estuvo allí durante tres semanas, visitando siete campos, haciendo cientos de fotografías. Para su muestra se quedó finalmente con cuatro fotos de una niña, una secuencia con las sutiles variaciones de un gesto: la sonrisa tímida de Nguyen Thi Thuy, de seis años. Según el artista, Nguyen “pasa de la naturalidad a la pose y a la melancolía, evidenciando en último término que ‘todo en la vida es efímero’”.⁴⁶² La imagen de Nguyen conmueve y contiene todo el drama.

Cien veces Nguyen se presentará en el Moderna Musset de Estocolmo en el formato de un video y un total de 96 imágenes que se repiten en distinto orden a partir de una secuencia original de cuatro fotografías tomadas a la pequeña niña vietnamita. Jaar edita un libro de artista con este retrato sencillo pero intenso con motivo de esta exposición. La obra completa y en formato expositivo se dará recién con ocasión del PHotoEspaña, en Portugal el 2011, propuesta por el comisario Jean Francois Chougnnet y acogida en el Museo Colección Berardo de Lisboa.⁴⁶³ Jaar es entrevistado por EFE el día de la inauguración: “La idea de la exposición es humanizar la fotografía. Invito al espectador a pasar tiempo con ella, a ver diferentes facetas de su cara”.⁴⁶⁴

Proyecto Ruanda (1994-2000)

En 1994, un genocidio de horribles dimensiones se llevó a cabo en Ruanda.⁴⁶⁵ Se trata de una de las peores matanzas de la edad moderna, ocurriendo ante los ojos desinteresados de las potencias mundiales y el desconcierto informativo general. Fueron asesinadas 1.000.000 de Tutsis durante tres meses, es decir, murieron alrededor de 10.000 personas diarias.⁴⁶⁶ Espantado por el horror y la indiferencia, Alfredo Jaar viajó hasta Ruanda, con su amigo y asistente Carlos Vásquez, llegando a Kampala, y tras permanecer dos días en Uganda, se desplazó por tierra a Kigali, la capital de Ruanda y epicentro del genocidio, encontrándola completamente devastada. El *Proyecto Ruanda* fue elaborado entre 1994 y 1998, y consta de una serie de trabajos que utilizan diversos medios, siendo exhibido en diferentes galerías y museos del mundo.

El primero de estos trabajos es *Señales de vida* (*Signs of Life*, 1994). Son postales que envía desde Ruanda por correo. Cuenta Alfredo que al llegar a Kigali, fue a una oficina de correos que estaba inoperante y compró todas las postales que quedaban, con la siguiente escritura en francés: “Ruanda: descubra 1.000 maravillas en el país de las 1.000 colinas, con imágenes de la



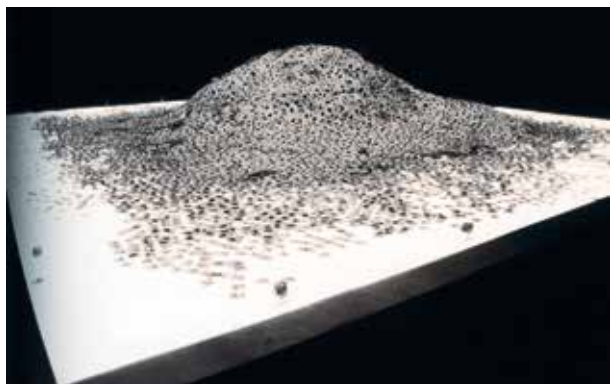
Alfredo Jaar, *Signos de vida* (1986) Proyecto Ruanda 200 postales enviadas a sus amigos desde Kigali, Ruanda

fauna en el Parque Nacional Akagera, con impalas, cebras, águilas y leones, y hermosas vistas montañosas de Kibuye y Gisenyi, o los cielos serenos sobre el lago Kivu", todo esto auspiciado por la línea aérea Sabena de Bélgica (Ruanda era antigua colonia Belga). Las postales fueron enviadas por Jaar

a unos 35 amigos, en las que sólo ponía nombres de sobrevivientes que escogió: JYAMIYA MUHAWENIMAWA ¡SIGUE CON VIDA! EMMANUEL RUCOGOZA ¡SIGUE CON VIDA! CARITAS NAMAZURU ¡SIGUE CON VIDA! Como ya no había oficinas de correo en Ruanda, las remitió desde Uganda al salir del país. En *Señales de vida*, Jaar se apropia de un hito del arte conceptual y lo revigora: las postales conceptuales de On Kawara.⁴⁶⁷ Como el artista conceptual japonés (que escribía "¡Sigo con vida!" a un amigo), Jaar también habla en cierto sentido de sí mismo, en un acto de conceptualismo comprometido.⁴⁶⁸

Los ojos de Gutete Emerita (1996)

Otro trabajo del proyecto sobre Ruanda, nace de la idea de capturar imágenes de la tragedia, de conocer esa realidad en una dimensión más cercana y generar después un amplio proyecto artístico que llamara la atención sobre lo ocurrido, incitando al mismo tiempo una reflexión sobre la condición humana, el papel social del arte y las cualidades de la imagen comunicativa. En *Los ojos de Gutete Emerita* (1996) Alfredo "descubrió que la verdad de la tragedia estaba en los sentimientos, las palabras y las opiniones de esa gente y no en las imágenes".⁴⁶⁹ Testimonio que esta imagen de sus ojos, es el relato de Gutete Emerita, una mujer que vio masacrar a su hijo y su marido, y quien logró escapar con vida junto a su hija, sin lograr expresar su dolor. "Sus ojos reflejan nuestros ojos. Sus ojos están llenos del contenido de nuestro repudio", dice Alfredo.⁴⁷⁰ Copiando la diapositiva en un millón de veces, y en homenaje a los muertos, hará una montaña sobre una gran mesa de luz.



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita* (1996) Proyecto Ruanda 1.000 diapositivas de los ojos en mesa de luz



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita* (1996) Proyecto Ruanda montaña de diapositivas con los ojos de Gutete

El Silencio de Nduwayezu (1997)

En este trabajo Alfredo Jaar optó por focalizar el hecho en otra imagen: los ojos de Nduwayzu, un pequeño sobreviviente. En *El Silencio de Nduwayezu* son los ojos de Nduwayezu la imagen cuya reiteración por millones, apiladas sobre una enorme mesa de luz, formará una montaña que sirve de homenaje a las víctimas del genocidio en el país africano. A esta mesa de luz y las fotografías llegamos después de leer el relato de este genocidio escrito a lo largo de un corredor de 6 metros. Jaar explica el porqué de esta repetición: "La obra sobre Gutete Emerita fue muy efectiva. Pasaron innumerables cosas, tuvo un gran impacto y por eso utilicé el mismo formato para una historia diferente. Los ojos de Gutete son los que vieron lo que nosotros no quisimos ver. Los de Nduwayezu tratan de retratar el silencio".⁴⁷¹ Esta misma imagen la usará en el proyecto que presenta para la Documenta 11, *El lamento de las imágenes*, que revisamos a continuación.

Lamento de las Imágenes. Documenta 11 (2002)

Cuando por segunda vez es invitado a la Documenta, el año 2002, presentará con gran éxito *El lamento de las imágenes*.⁴⁷² En la descripción de Sandra Accatino: "En la sala en la que se expone [...] resplandecen, inscritos en la pared, tres textos. A excepción de las letras relativamente pequeñas que componen cada uno de los tres rectángulos luminosos, toda la sala está en penumbras. Así, cuando leemos el texto, las palabras que nos iluminan también nos encandilan".⁴⁷³ En estos montajes, el artista juega también con la impresión de inestabilidad que compromete la forma en que el espectador se mueve, exigiendo acomodarse lentamente a la situación para poder apreciar con los sentidos. El recurrente uso de espejos y de agua, que reflejan las imágenes, incomodan y vuelven vulnerable al visitante. De modo similar, los aludidos en la obra también han sido vulnerados, pero no están disponibles para ser vistos o expuestos, sino sólo para ser rescatados en una imagen mental del recuerdo y la memoria.



Alfredo Jaar, *El lamento de las imágenes* (2002)

Se trata de una de sus obras más comentadas, sobre todo en lo que se refiere a la pérdida del poder expresivo de las imágenes. Jaar dice: "Es una especie de lamento sobre el tema de la representación. Esta obra es casi la piedra filosófica de mi pensamiento en torno al tema. La luz no solamente ciega sino que hace luz, es un grito a que se haga luz sobre la verdad".⁴⁷⁴

Al reverso de la proyección de la luz cegadora, Alfredo Jaar optó por sensibilizar con la reiterativa imagen de los ojos de Nduwayzu, el niño sobreviviente en Ruanda,

formando la mencionada montaña de un millón de imágenes. Las imágenes de la mirada del niño suplantán las cruentas imágenes de Ruanda, pues, en palabras de Jaar, “ya no quedan imágenes posibles para representar el horror”.⁴⁷⁵

El filósofo Alfonso Vázquez Rocca relaciona la obra de Jaar sobre Ruanda con el paradigma de la guerra mediática que se recuerda como el “efecto CNN”.⁴⁷⁶ Vázquez Rocca menciona el “secuestro de las imágenes”⁴⁷⁷ que es posible distinguir en la obra de Jaar, la idea de la desaparición de las imágenes, con su manipulación, su privatización y posterior desaparición. En una conversación con Rubén Gallo sobre “La violencia de las imágenes” (*Representation of Violence, Violence of Representation*, citado por Debra Briken), Alfredo Jaar reflexiona, como lo ha hecho en varias oportunidades, sobre el manejo de la información de parte de los medios y la banalidad del espectáculo que nos presentan atiborran de una realidad vacua; en ese contexto, Jaar se pregunta si no será mejor hacer un intento de signo contrario; es decir, si los medios no lo hacen y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia que luego deja en nosotros una sensación de ausencia, ¿por qué entonces no intentar lo contrario? Esto es, ofrecer una ausencia que, tal vez, pueda producir una presencia.

Sin embargo, sería muy simple pensar que en su obra hay sólo denuncia, ya que lo más interesante y misterioso es el hecho de que “impacta no sólo al sujeto político, ni sólo al sujeto artístico, sino al ser humano que es más que la suma de los dos”, como dice Adriana Valdés.⁴⁷⁸ El mismo Alfredo Jaar ha dicho: “No pienses como artista, piensa como ser humano”.⁴⁷⁹ Podemos pensar asimismo en las palabras de Rilke ante el torso de Apolo: “Desde el cuerpo de dios”. Valdés se toma de estas palabras para afirmar que lo poético “crea obras en que el ser humano se ve”.⁴⁸⁰

The Skoghall Konsthall (2000)



Alfredo Jaar, *Skoghall Konsthall* (2000)
Espacio-museo temporal de papel de la empresa Stora Enso

El 2000 realiza un proyecto diferente en la pequeña ciudad de Skoghall, Suecia, que gira en torno a la Stora Enso, la papelería más grande del mundo, la cual ha construido toda la infraestructura del pueblo. En este proyecto, su visión de arquitecto es particularmente importante: Alfredo idea la construcción de un pequeño museo, un lugar para el encuentro de la cultura y el arte. Pide a la empresa que se haga cargo y lo financie, lo cual aceptan. *The Skoghall Konsthall* es un museo de papel (exceptuando sus pilares y vigas de madera, la misma que la fábrica transforma en papel), una estructura luminosa, blanca, delgada y simple de 6 x 8 x 20 metros. Para la primera exposición del museo de papel Jaar reúne obras de cinco jóvenes artistas suecos de Estocolmo, Malmö y Gotemburgo. En el relato de Francisco Godoy Vega:

Las obras provocarían acontecimientos que replicaran la operación arquitectónica en dos niveles, primero, incluyendo en su mayoría la

participación del público (su implicación física/memorial), y segundo, todas serían hechas de papel, pensando en ser efímeras. Las obras entonces (que van desde propuestas al público de hacer origami a transcripciones de conversaciones telefónicas sobre el museo) efectuaron esta doble actuación de respuesta a la arquitectura: primeramente en la configuración misma como materia-papel local, y por otra lado, por la implicación de las obras en el problema del museo en cuanto lugar social. Así, tanto a través del material, la mirada y el recorrido se realizaron procesos de “implicación” que llevarían a una “explicación con” el espacio, enunciando la compleja relación que las formas escogidas establecen con sus referentes, a partir de las reformulaciones de un lenguaje perenne a la comunidad: el papel.⁴⁸¹

El museo de papel es inaugurado con todas las autoridades, advirtiéndoles que dos días después se quemaría el museo, requiriendo a los bomberos en el lugar. El resultado final era un lugar vacío “pleno de metáforas en términos de lo que el arte provoca en la sociedad”, explica Alfredo.⁴⁸² Lo notable es que el diseño arquitectónico que había levantado Alfredo Jaar es elegido ese año como el más memorable por la Swedish Year of Architecture Program, y siete años después Alfredo Jaar es contactado por las autoridades de Skoghall para construir un proyecto de museo definitivo.

Muxima (2005)

En cuanto a lo formal, Jaar construye sus proyectos desde su formación de arquitecto y cineasta, y cuando presenta su exposición *Jaar SCL 2006* en Fundación Telefónica Santiago, dirigió el montaje mejorando incluso el espacio original como arquitecto, diseño que se mantiene hasta hoy. Llevando su mensaje en un recorrido teatral, con rigor formal y estético, conmovió al público, para culminar su exposición con su última obra maestra: como dice Adriana Valdés, *Muxima*, aun siendo su primera película, lo consagra como cineasta.⁴⁸³ Nuevamente uno de los elementos clave es la luz; en una entrevista para la revista *Arq* (2008), reflexiona sobre la importancia que él mismo le da a la luz en sus obras: “Siempre hay un elemento de luz, lo necesito. Es verdad que están enmarcadas en un espacio muy oscuro. Siempre me pregunto cuanta luz quiero dejar ver: es un elemento clave del programa. Es una cosa objetiva, un elemento de esperanza. En cada obra está. [...] Gracias a esta luz puedo seguir haciéndolas”.⁴⁸⁴

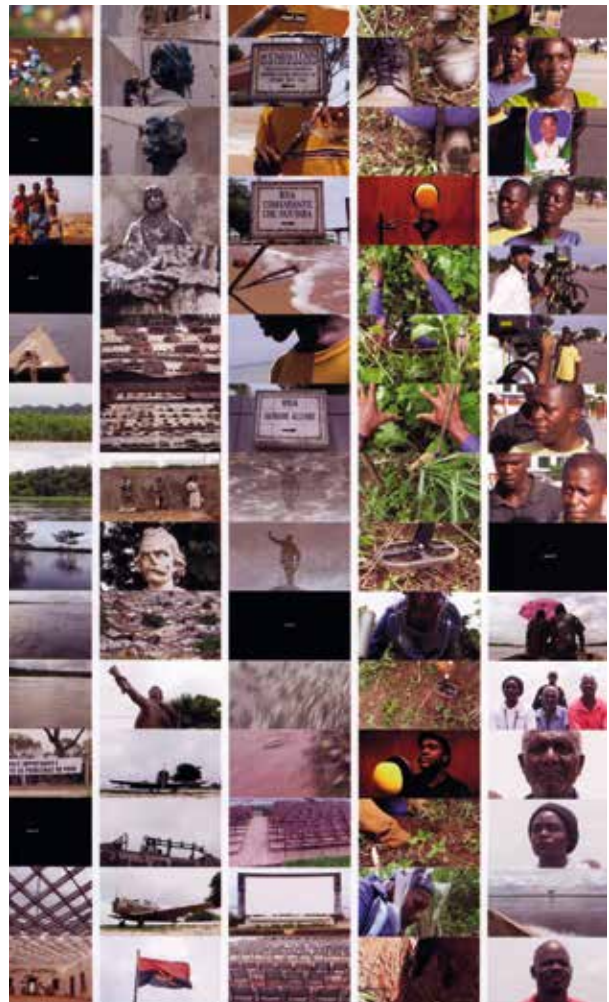
En su exposición *JAAR SCL 2006*, Adriana Valdés destaca el cambio de formato de esta obra: “*Muxima* trabaja, en un formato radicalmente nuevo, una pasión profunda que recorre la obra de Alfredo Jaar”. En formato cinematográfico, el ritmo se plantea como tema desde las primeras palabras que iluminan la oscuridad de la pantalla. “El ritmo es la clave poética de *Muxima* como obra, la estructura que sostienen sus diversas operaciones [...] para explorar, una vez más, su obsesión africana. Y es además, un latido, un pulso, que se va haciendo sentir en la inmensa experiencia que se da en la película”.⁴⁸⁵

Alfredo Jaar define *Muxima* como “un poema visual”. Se estructura en Cantos, como la Divina Comedia, o a lo Ezra Pound, y nos recuerda un *haiku* y a Giuseppe Ungaretti, otro de sus poetas favoritos. Vicenç Altaió, conocedor de la obra de Alfredo Jaar, dice: “Nos moviliza en los orígenes del sonido, del lamento”.⁴⁸⁶ A través del lenguaje de la música nos seduce en forma más matizada y profunda. Se trata de “un medio totalmente distinto de conmover y

afectar al espectador".⁴⁸⁷ Además, siempre hay algo de esperanza en *Muxima*, en cada uno de los Cantos y pequeñas historias, con sus diversas versiones cantadas, es como decía Glauber Rocha de la cultura popular americana: "Debemos tocar el punto vital de la pobreza que es su misticismo".⁴⁸⁸

En noviembre de 2011 es aparece como invitado especial a *Valparaíso Puerto de Ideas*, que se realiza en el recién inaugurado Centro Cultural Valparaíso, en el sitio de la ex-cárcel de la ciudad, organizado por Fundación Puerto de Ideas. El día inaugural, Alfredo ofrece una charla magistral y una conversación con Adriana Valdés ante más de 1.000 personas. En ésta se refirió a su primera película, *Muxima*:

Es un documental poético, como un *Haiku*. Quería decir lo máximo con una cantidad mínima de elementos. Colecciono música africana y también mucha es de origen portugués. La música nos sugiere, toca fibras que me conmueven, como la palabra *saudade*. Para Fernando Pessoa significa melancolía, nostalgia, y en Cabo Verde es *sodache*, y cuando más sentimiento tiene es cantado por Cesaria Evora, dice con admiración. No hay nada más profundo, porque es alegría y tristeza al mismo tiempo. La música de *Muxima* es angoleesa, de Mozambique; existen seis versiones de la misma canción de diferentes épocas, va cronológicamente a través de la historia. Uno siente *saudade* en la vida cuando se da cuenta que todo en la vida es efímero.⁴⁸⁹



Alfredo Jaar, *Muxima* (2005) cuadros del cine documental, al ritmo de la música que se estructura en cantos

En esa oportunidad se le pregunta qué es lo que le produce el mismo sentimiento en Chile. Respondió: "Valparaíso y la cordillera me producen este mismo sentimiento. Valparaíso, en la película de Aldo Francia *Valparaíso mi amor*, y en las fotografías de Sergio (Queco) Larraín".⁴⁹⁰ Y en la entrevista de Cristián Warnken agrega Alfredo: "En *Muxima* quería evocar, y pensé, debe haber una manera de hablar de la violencia sin imágenes insultantes, sin violentar de nuevo a las víctimas; una manera de hablar de pobreza, sin atentar a la dignidad de los pobres".⁴⁹¹

El 2012 Alfredo Jaar participa en una serie de muestras relevantes alrededor del mundo, entre las cuales se cuentan la Trienal de París, en la que comparte junto a Eugenio Dittborn la representación chilena, invitados por el curador nigeriano Okwui Enwezor. Jaar muestra en esta oportunidad *Le Siècle de Lévi-Strauss* (2007). Como en otras ocasiones, el trasfondo ético de Jaar se hace presente; sin embargo, no hay "mensajes" o "doctrinas", sino difíciles tomas de

conciencia, duros y sorprendentes aprendizajes para la mirada. Ética y estética se funden en una unidad significativa.

El 2012 Alfredo Jaar se presentará nuevamente en Berlín cuando se le organiza la primera retrospectiva que reúne su trabajo a lo largo de cuatro décadas. La muestra se realiza simultáneamente en tres espacios en colaboración: la Berlinische Galeria, la Alte Nationalgalerie y la Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK). El título es *Alfredo Jaar: The way it is - An Aesthetics of Resistance* (*Alfredo Jaar: la manera que es - una estética de resistencia*).⁴⁹² Alfredo Dará una conferencia en Berlinische Galeria donde señala: "Comunicar se refiere a recibir una respuesta, si no hay respuesta, no hay comunicación". Y recalca: "Cuando era joven no era un artista, era un mago que por siete años estuvo haciendo trucos y por mucho tiempo pensé que de esta manera podría cambiar al mundo, pensé que lo haría de verdad, pero fallé y así descubrí el arte. Creo que el arte puede afectar el cambio, por esto soy un artista".⁴⁹³ En esta exposición Alfredo Jaar vincula a Chile bajo un contexto nuevo, que anticipa posiblemente lo que será su presentación en la Bienal de Venecia 2013.

Hay que destacar que para la Bienal de Venecia 2007, Alfredo Jaar fue parte del Pabellón Africano, incluido por primera vez en la Bienal. Su nombre era parte de una selección de otros artistas no africanos (selección titulada *Check List Luanda Pop*), entre los que se encontraban figuras como Miquel Barceló, Jean Michel Basquiat, DJ Spooky y Andy Warhol.⁴⁹⁴

En las fronteras entre arte y realidad, Alfredo Jaar ha logrado con sus intervenciones cruzar el abismo que ha generado una sociedad del espectáculo que banaliza todas las imágenes. El cree que el arte debe tener un afán crítico, pero también que el arte es emoción, sin temer a hablar de belleza "Un tema complejo y más bien reprimido en el pensamiento actual sobre el arte", acota Valdés.⁴⁹⁵ Alfredo Jaar dice: "Las obras que mejor cumplen su objetivo [...] nos ofrecen una experiencia estética, nos informan y nos piden que reaccionemos".⁴⁹⁶ De ahí que para el crítico de arte José Zalaquett Alfredo Jaar sea un artista "con mensaje moral".⁴⁹⁷

Docente y formador

Inexplicablemente, repetimos, en Chile un silencio difícil de explicar testimonia la incapacidad de la cultura local de hacerse cargo de sus interesantes propuestas; se ha olvidado a Alfredo Jaar por más de dos décadas, a pesar de su extensa y muy reconocida obra en Europa y en el resto de América. Recién será revalorado a partir del 2004 por algunos dentro de las nuevas generaciones de artistas y jóvenes teóricos del arte, quienes admirados por su trabajo han logrado un paulatino acercamiento del artista con Chile, invitándolo a seminarios y talleres donde participan centenares de jóvenes y que culminará con la mencionada primera gran exposición el 2006 en Santiago.

Hoy Alfredo Jaar dedica un tercio de su tiempo a la enseñanza del arte. En los años ochenta, fue el primer artista chileno invitado al *Independent Study Program* del Whitney Museum, y desde entonces ha sido invitado a realizar actividades de arte en el programa desde 1990 a 2006. Ha dado cursos de arte en la Universidad de Columbia entre el 2002 y 2005; fue titular

de la cátedra de artes en la Universidad de Minneapolis, Minnesota, entre 2002 y 2004. Dicta regularmente seminarios, charlas y talleres en las más prestigiosas universidades de EEUU, Europa y Latinoamérica (una forma de extensión muy eficaz, que él mismo considera necesaria fuera los estudios académicos del arte).

Para Jaar, la enseñanza es una de las formas en que busca ampliar el público al que se dirige, más allá de los visitantes a museos y galerías. Recibe y apoya a jóvenes artistas chilenos de asistentes en su taller en Nueva York, como es el caso del artista chileno Cristóbal Lehyt Cuenta Lehyt: “Me ayudó mucho, especialmente en la organización y la eficiencia [...]. Eso a nivel formal, pero más profundamente, su posición ética me parece muy respetable. Es algo extraordinario en el mundo del arte, donde lo que impera es el ego”.⁴⁹⁸

Acerca de su propia experiencia docente y de difusión Alfredo Jaar refiere: “Mi forma de enseñanza tiene que ver con cómo voy haciendo mi obra”.⁴⁹⁹ Considera que el hecho de no haber estudiado arte y haber estudiado arquitectura y cine le ha proporcionado una mayor libertad. En ese sentido recuerda uno de sus primeros trabajos, con los mineros de Sierra Pelada, Brasil. Al vivir en Nueva York, dice que quería preguntar: ¿En qué mundo viven? Y agrega: “Trataba de hacer presente una realidad diferente, ajena. [...] La prensa ya no puede; se ha vuelto un negocio vulgar como cualquier otro. El mundo de la cultura –los museos y universidades– es el último espacio de libertad que queda para soñar un mundo mejor. Es una oportunidad extraordinaria la que tenemos, porque la sociedad deja este espacio donde se puede argumentar e inventar”.⁵⁰⁰

Vinculado cada cierto tiempo con algunos artistas jóvenes a quienes no duda en apoyar, como cuando les proporcionó un aporte que los impulsó a seguir el proyecto itinerante *Galería Chilena* a Felipe Mujica, Diego Hernández y Joe Villablanca. Galería Metropolitana, impresionada por su perseverancia y gestión prácticamente periférica, les apoyo con una donación el 2004. Al colectivo de artistas chilenos *Daniel López Show* el 2007 los ayudó a financiar su presentación en Chelsea, NY. La artista Paz Carvajal obtuvo el 2006 una beca para realizar una pasantía en el taller de Alfredo Jaar.⁵⁰¹

Cuando es invitado a dar una clase magistral en la apertura de *Valparaíso Puerto de Ideas*, al final conversa con Adriana Valdés. En relación a la modalidad de sus talleres explica: “¿Mi metodología como profesor? Enfrento la clase tratando de descubrir cómo son, les pido que se describan a sí mismos, sus problemas, y en paralelo hacer una actividad práctica, tratando de romper con los roles de cada uno. Mezclo siempre estudiantes de filosofía, arte, y otros, y los obligo a trabajar en la interacción entre disciplinas de manera que no se puedan refugiar en el otro”.⁵⁰² Adriana Valdés concluye la idea: “Tiene que ver con una expansión de los marcos del arte”.⁵⁰³ O en palabras de Alfredo Jaar: “A los estudiantes les digo, ‘paren de hacer cosas, empiecen a pensar’”.⁵⁰⁴

Conclusiones Capítulo III

La búsqueda de transformaciones formales, la vinculación entre la visualidad y el texto en el contexto sociopolítico y universitario, son las características esenciales de los artistas referidos en este capítulo del arte de la escena local post-golpe. Se trató de un arte experimental como resistencia y sobrevivencia, alejado del precedente arte comprometido de fines de los años sesenta, donde “la asimetría entre el discurso del arte y el discurso político se vio exacerbada en los últimos años del gobierno demócratacristiano de Frei Montalva (1964-1970)”.⁵⁰⁵ Un arte experimental que se distanció también de la institucionalización del arte de principios de los setenta en el gobierno de la Unidad Popular, el cual requería de los artistas un arte social de mural y cartel político-social.⁵⁰⁶ Justo Pastor Mellado llama la atención sobre “la poca fuerza que demostraron [algunos artistas] a la hora de enfrentarse a la hegemonía política del brigadismo. [...] El brigadismo implicó que la escena artística chilena se sobrecalentara y se expulsara a sí misma del *mainstream* al que apenas trataba de acceder”.⁵⁰⁷ El artista Francisco Brugnoli, por su parte, recuerda: “Intenté poner en disponibilidad elementos fundamentales del lenguaje visual, por esto alguien nos llamó Brigada Mondrian”.⁵⁰⁸ Con el discurso del “fracaso” de la Unidad Popular, vinculado con la idea de un quiebre de todas las referencias sociales y culturales de dicho proyecto, muestra su clara asociación con la construcción de un mundo erizado, del cual, como admite Richard, la escena saca sus lineamientos centrales, como ya hemos mencionado. “En el caso específico del arte comprometido, este fracaso tuvo su máximo punto de inflexión con el golpe militar de 1973”.⁵⁰⁹

Poco se ha dicho del influjo, en estos trabajos experimentales, del postestructuralismo de los Estados Unidos, el llamado apropiacionismo.⁵¹⁰ El término aparecerá por primera vez en la exposición *Pictures* (1977). Se trataba de un grupo de artistas durante la década de los setenta que se apropiaban de obras de otros autores para jugar con ellas y crear una nueva narración. “A menudo encontradas o ‘apropiadas’, rara vez originales o únicas, que complicaban, incluso contradecían, las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna”.⁵¹¹ El apropiacionismo es uno de los movimientos más polémicos del siglo XX y demostrará su influencia en el desarrollo del posmodernismo. El objetivo de estos artistas era desmontar las narraciones míticas de la contemporaneidad, influyendo en muchos artistas, en particular en el período referido en los trabajos de Dittborn, Díaz, Dávila y Duclos.

Por cierto, Alfredo Jaar se va da cuenta de este hecho cuando llega a Nueva York. Eugenio Dittborn recuerda que desde Nueva York Alfredo Jaar decía de las obras de la Escena de Avanzada: “Esas cosas ya están hechas desde hace quince años”. Y añade:

Entonces salía un mateo que decía que no, que el hecho de que Chile viviera bajo Dictadura hacía que aquí la performance, por ejemplo, tuviese otro sentido, porque el cuerpo se relacionaba con el padecimiento en tiempos de tortura, etcétera. Pero resulta que nadie sabía de qué estaba hablando.

Todos recitaban un guión. Jaar también. [...] Unos diálogos interminables que no llevaban a nada, con argumentos que se movían dentro de rieles fijos y al mismo tiempo iban absolutamente en cualquier dirección.⁵¹²

Con todo, va a ser propio del contexto local el que los artistas tomen muchas veces como punto de partida el anuncio o denuncia de los mitos de nuestro tiempo. En particular, su arte habla del vacío significante de la imagen. Incluso se podría sostener que la cultura internacional del arte se transformó en la década de 1980 en términos de una lenta pero segura escisión entre significado y signo. Los signos abundan y se multiplican, pero su despliegue y dispersión genera más bien una crítica que una afirmación de cualquier significado que el artista desee comunicar.

Otro elemento central en el estudio de este período es el uso de la técnica de la fotografía, la fotografía de la fotografía y sus sucesivos traspasos. Es necesario hacer un análisis desde la noción de nómada propuesta por Walter Benjamin. La fotografía como nómada o trashumante, nos permite acceder no sólo al contexto de la representación sino también a la reflexión respecto del rol del quehacer fotográfico en ese momento particular. “La fotografía también, entonces, puede ser leída desde el vínculo que establece con la historia y con los discursos acerca de ella. Se inserta en la temporalidad y, sin embargo, su relación con esta dimensión puede ser de afirmación, ruptura o negación”.⁵¹³ La mayoría de estas fotografías, al repetir el pasado no como una imagen nostálgica, sino como un eco que reverbera en el presente, estaría “revelando la importancia del pasado *para y en el presente*”.⁵¹⁴

Ahora bien, el desmedro de la avanzada en los ochenta “no significó necesariamente un adelgazamiento del ímpetu político”.⁵¹⁵ Si los artistas mencionados continuarán acrecentando su autonomía en el discurso plástico fieles a sus postulados, será en la poesía y la visualidad de algunas artistas mujeres que el arte de la segunda mitad de los ochenta tendrá una vitalidad capaz de manifestarse y expresarse sin miedo. Como lo fuera Luz Donoso, la producción artística trazada por Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit⁵¹⁶ simboliza la unidad por promover el cambio en el país: “Inscribieron unas pautas y unas directrices en un nuevo marco artístico que ampliaba sus fronteras de manera veloz rompiendo esquemas tradicionalistas.”⁵¹⁷

Finalmente, en los artistas tratados destaca su vinculación universitaria: al igual que Joseph Beuys, hicieron historia no sólo por su producción visual, sino también por su labor docente. “La docencia es mi mejor obra de arte”, declaró Beuys hacia 1977: sin duda, los artistas que hemos revisado en este capítulo comprendieron la importancia de esta idea, y lo crucial de la interacción humana y la educación en la producción y transmisión de los “bienes espirituales” que para Beuys informa el quehacer artístico.

IV Capítulo

Construir el cambio

Al término de los años ochenta un reducido número de artistas mujeres, con gran capacidad creativa, fueron capaces de manifestarse y expresarse, “sin miedo a represalias, para desautorizar a poderes ilegítimos y concientizar a la sociedad de que era posible promover un nuevo sistema político”.¹ Algunas acciones de arte convocadas por ellas serán el detonador de una respuesta popular previa al Plebiscito de 1988. Es el caso de dos artistas mujeres del Colectivo Acciones de Arte (CADA), Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

Hacia 1982, Juan Castillo emigra a Suecia y al año siguiente Fernando Balcells deja el CADA para seguir junto a Nelly Richard. Hay que recordar que el CADA tenía una postura más radical que Richard. Ningún artista de la Escena de Avanzada postuló la idea de construir el cambio con la radicalidad que lo hizo el CADA. Como señalaba el mismo Balcells en 1979: “Corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida”.² Será entonces en ese contexto que nace un enorme gesto de cambio, propiamente un signo de nuevos tiempos.

En septiembre de 1983, el CADA cumplió una de sus propuestas más radicales: la puesta en marcha del trabajo del NO+. Eltit relata que el No + “lo hacemos nosotros tres Raúl [Zurita], Lotty [Rosenfeld] y yo”.³ Y agrega: “Nunca habíamos sospechado que aquello iba a adquirir la magnitud que adquirió”.⁴ El CADA dejaría de operar como tal después de este último gesto, sellando su ciclo de actividad oficial entre los años 1983 y 1988.

Junto con el No + emerge una nueva sensibilidad artística y callejera que se arroja a intervenir los muros, multiplicando su mensaje. “El No + es un acto político directo que tiene



un enorme valor; fue apropiado, se entendió, sucedía y sigue sucediendo en las calles”, nos recuerda Francisco Brugnoli.⁵ Lotty Rosenfeld y Diamela diseñaron además la consigna de las mujeres en la resistencia: “Cada familiar debe emprender todo un trabajo de reconquista, de re-conocimiento antes de poder desfilarse con un cartel llevando la foto del desaparecido junto a la pregunta ‘¿dónde están?’”⁶ Asimismo, en 1987 convocaron a una marcha de mujeres donde cada una portaba una figura de cartón duro de aproximadamente de 1,80 m de altura, pintadas de negro con los nombres de los muertos, presos políticos o desaparecidos. Bajo el nombre se escribe: “¿Me has olvidado?”, más abajo “SI – NO”, y más abajo “NO +”. Desde el arte se había creado en un gesto de enorme potencia en términos políticos y de conciencia, inscribiéndose como la primera imagen de rechazo al gobierno militar ad portas del Plebiscito.



Para el Plebiscito había que preparar una campaña, pero el ánimo de muchos artistas se encontraba herido por la dictadura, lo que dificultaba la tarea: se apelaba a imágenes sobre un plano negro, utilizando cifras e o ilustraciones con la cara más cruda de lo que había sido la represión de esos años. El mismo año 1987, la aparición del NO + coincide con el retorno a Chile un grupo de artistas involucrados con el arte comprometido previo al golpe y con la fundación del Partido por la Democracia (PPD), encabezado por diversas facciones de izquierda, radicales y liberales. A iniciativa de la galerista Carmen Waugh, los artistas Bororo y Samy Benmayor diseñan su logo: un arcoíris. Dos publicistas son contratados para la campaña de la oposición a la dictadura e incorporan el arcoíris, sirviéndose además de otros recursos comunicaciones; incorporan el humor a la campaña y toman distancia de los terrores del pasado. Esta fórmula luego permeará todas las campañas posteriores de los cuatro gobiernos de la Concertación (coalición de partidos de centro izquierda neoliberal). El mayor cambio de paradigma fue la consigna que se instaló en el movimiento: “Chile, la alegría ya viene”.⁷



La mirada externa

Con la transición a la democracia se inaugura la última década del siglo XX en Chile, supone grandes cambios en el país, pero también en el continente y en el mundo. La caída del muro de Berlín marca de alguna manera el fin de las grandes utopías de la modernidad tardía. El desarrollo de las comunicaciones digitales acelera enormemente el avance de la globalización. La generación de jóvenes artistas se enfrenta a un escenario distinto respecto a la década pasada. Ellos son, en palabras del poeta Julio Carrasco, “la generación del milenio, la bisagra entre lo análogo y lo digital, entre la guerra fría y la guerra contra el terrorismo”.⁸

Chile quiere mostrar una cara diferente, lo cual se traducirá en una compleja relación con su pasado inmediato. En particular, se puede decir que “imperla una cultura de la desmemoria”.⁹ El teórico Carlos Ossa escribe: “Una cosa se puede decir sobre la Transición chilena y la memoria: la primera ha convertido a la segunda en un problema de pactos y consuelos. [...] La política oculta lo innombrable en el vértigo de la globalización, de esta forma hace que todo parezca breve, insustancial y furioso en horas”.¹⁰

En 1992 se realiza la Exposición Universal de Sevilla¹¹ que tendrá varias repercusiones en el arte local. Chile es representado por un iceberg transportado desde el territorio antártico chileno. El gesto fue criticado en términos de una “prolongación de la exposición como *modernidad* de Chile en los desarrollos vanguardistas en el arte y su *apropiación* de estrategias plásticas ‘internacionales’”.¹² La intención, consciente o inconsciente, parece haber sido la de borrar amnésicamente el arte desarrollado en Chile en la década anterior, rescatando artistas anteriores al golpe militar. No es casual entonces que el primer año de la transición el artista Roberto Matta recibiera el Premio Nacional de Arte (1991), siendo invitado a realizar un mural para el Pabellón de Chile. Al ser entrevistado por la prensa chilena, ante los 500 años del descubrimiento de América, dirá: “De qué descubrimiento me habla, si Latinoamérica ha sido californizada”, refiriéndose a la penetrante influencia de la cultura hollywoodense.¹³ Por su parte, buscando tener una mirada al arte del continente, España le pedirá al MoMA de Nueva York parte de su colección para presentar la exposición *Arte Latinoamericano del siglo XX*.

Sin embargo, un interés creciente traerá a curadores extranjeros interesados en los artistas de la neovanguardia de los ochenta. Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita de Brasil organizan la exposición *Cartografías* (1993)¹⁴ con el Museo Winnipeg de Canadá, invitando a Gonzalo Díaz y a Juan Domingo Dávila. Mari Carmen Ramírez de Puerto Rico, del Museo de Austin, Texas, Guy Brett, Dan Cameron, Edward Lucie-Smith por nombrar solo algunos, en su interés por el arte del continente latinoamericano se apoyarán en los escritos de una generación espléndida de teóricos del continente en la década de los sesenta.¹⁵ Como sus antecesores, Mari Carmen Ramírez defiende el valor de lo local y cuestiona los estereotipos recurrentes con los cuales se representa a América Latina en las exposiciones organizadas por los centros de poder, especialmente en Estados Unidos. En conjunto estas exposiciones y la crítica que las acompaña representan un importante esfuerzo por asumir lo local como un signo de resistencia.

Es un hecho reciente el interés por el arte de América Latina a partir de los noventa y adelante, con un notable aumento de publicaciones y estudios sobre las artes visuales.¹⁶ Nos interesa poner especial énfasis en que por primera vez Chile aparecerá en estas publicaciones del arte universal, como *Art Today*,¹⁷ debido al interés mundial que suscitará la neovanguardia de los ochenta, en particular la Escena de Avanzada. En Chile, mientras tanto, será sólo después del año 2005 que se encontrarán publicaciones¹⁸ que recojan y reediten los importantes textos que fueron autoeditados en pequeñas ediciones para circular entre los cuatros grupos que debatían sus ideas.



El estereotipo de lo mágico y maravilloso, tan común en las expectativas de las audiencias europeas y norteamericanas respecto a América Latina, se va a disipar con teóricos como Gerardo Mosquera en su libro *Beyond the Fantastic*, que muestra los temas hoy en discusión, las diferentes posiciones, metodologías y estrategias discursivas, reuniendo a los intelectuales más significativos en el área, como Carolina Ponce de León, quien sugiere hablar no tanto de una nueva “cartografía”, sino más bien de una “nueva taxonomía” que sea capaz de responder a nuevas categorías y problemas.¹⁹

Entre lo local y lo universal

Es este el escenario en el que pondrán pie los artistas de los noventa, marcado por la presencia gravitante de sus antecesores. Es posible distinguir dos grupos muy diferentes. Un primer grupo cuya actividad es perfectamente discernible hasta la primera mitad de la década de los noventa, que está marcado “por una relativa dependencia respecto del arte y del discurso crítico desarrollado en Chile durante los álgidos años de la dictadura”.²⁰ Se trata de discípulos directos de los artistas de la década anterior, y cuyo trabajo se concentra más bien en lo local. Un segundo grupo, desarrollado con fuerza en la segunda mitad de los noventa, es una generación universitaria que ha desplegado su actividad con una cierta profesionalización de la producción estética, y que se caracteriza por “una especie de aptitud de amnesia en relación a la historia y la memoria pasada”.²¹ Pareciera que intentan dejar atrás el pasado, buscando posibilidades de inscripción en las tendencias internacionales. En este capítulo exploraremos algunos hitos de estos dos grupos en su relación con el pasado reciente de la historia chilena y la apertura del arte nacional al panorama global.

Dos momentos históricos en los artistas de los noventa

Decíamos que la evolución del arte chileno en la transición democrática²² y en su camino hacia el siglo XXI está marcada por dos movimientos creativos. En la primera mitad de los años noventa, se destacará un primer grupo de artistas, caracterizado por una relativa dependencia respecto del discurso del arte político desarrollado por los grupos de la Escena de Avanzada, con su actitud crítico-experimental; no sin razón, se ha ilustrado irónicamente la relación de la Avanzada con este grupo refiriéndose a los primeros como sus “padres totémicos”.²³ En la segunda mitad de los noventa e inicios del nuevo milenio, se dará un grupo de artistas que se caracteriza por una actitud que denota, o bien una cierta amnesia cultural, o bien una intención de dejar atrás la historia reciente, buscando insertarse en un mercado más global, universalizando su lenguaje artístico. A este segundo grupo se le ha llamado “Emergencia de los 90”.

En el primer grupo de artistas podemos contar a artistas como Nury González, Mario Navarro, Alicia Villareal, Carlos Navarrete, Pablo Rivera y Mario Soro, entre otros, que mantienen una clara filiación con la neovanguardia de la década anterior y su horizonte teórico. En general retoman la reflexión crítica apoyados en el análisis de sus pares y referentes como Dittborn y Díaz, además de asistir a talleres o seminarios con aquellos artistas chilenos insertos en el circuito internacional como Dávila y Jaar.

Dentro del segundo grupo es posible distinguir dos tendencias. Por un lado, nos encontramos con artistas como Natalia Babarovic, Pablo Langlois, Voluspa Jarpa, Ignacio Gumucio y otros, quienes producirán un arte enmarcado por revalidación de géneros tradicionales como la pintura y escultura con experimentación de nuevos materiales y tecnologías. Por otro lado, hallamos un desplazamiento de los medios, una viva utilización y reflexión de los medios digitales, y una concepción del arte como campo de experimentación de ideas; en este grupo contamos a Cristián (Mono) Silva, Iván Navarro, Patrick Hamilton, Francisco Valdés, Ximena Zomosa, Mónica Bengoa, Sachiyo Nishimura, Carolina Ruff, Andrés Vio, Ema Malig, Fernando Prats, Isidora Correa, Francisca García, Cristóbal Lehyt, Francisca Sánchez, Claudio Correa, Demian Schopf y otros. En su mayoría los artistas viven y trabajan en Chile, pero se mueven en circuitos internacionales, estudiando y gestionando sus propias obras. Dos artistas se irán muy jóvenes del país y destacarán con éxito en la escena internacional: Fernando Prats se irá a vivir a Barcelona e Iván Navarro a Nueva York. Cristóbal Lehyt también partirá a Nueva York, Sachiyo Nishimura y Francisco Valdés se irán a Londres. Demian Schopf a Colonia, Alemania, Cristián Silva a México y Carlos Navarrete a Japón, pero regresarán a Chile.

Como ha hecho notar Adriana Valdés, el fin del gobierno militar y la transición democrática generó una serie de cambios; el arte no estará exento de este movimiento socio-político. Sobre todo se “desdibujaron las oposiciones existentes y crearon lo que Gonzalo Díaz llamó en 1993, los ‘espacios distendidos y desenfocados del actual panorama de la cultura chilena’”.²⁴ En el arte este proceso comienza a ser más visible en 1991 a través de la apertura de dos espacios expositivos

públicos dedicados a mostrar los valores emergentes en el arte experimental; ambas con buenas publicaciones de catálogos. El primero será la galería de arte Gabriela Mistral bajo el patrocinio del Ministerio de Educación y a cargo de Marcia Scantlebury, amiga de Eugenio Dittborn, el cual quien la asesora en el delineamiento de su programación y en la selección de artistas. Digno de nota fueron una serie de exposiciones colectivas que ella organizará con el nombre de *Zona Fantasma*. El otro espacio sería la galería Posada del Corregidor, de la Municipalidad de Santiago, a cargo de Jorge Estévez. La Posada del Corregidor publica una memoria anual bilingüe, de gran repercusión en el ámbito de teóricos internacionales. Sólo continúa hasta hoy la Galería Gabriela Mistral, pero con menor calidad e interés debido a continuos cambios de directores. Un tercer antecedente será la I Bienal de Arte Joven²⁵ (1996) en el Museo Nacional de Bellas Artes, que llegará a tener hasta una IV ocasión celebrada en 2006, “que antes era ‘de arte joven’ y tenía la pretensión de mostrar a los artistas emergentes que darían que hablar”.²⁶

Durante el primer gobierno de coalición de centro izquierda y neoliberal se crearán instancias de apoyo del Estado para el desarrollo de la cultura y la creación artística que se mantendrá sin cambios en veinte años a través de sus cuatro gobiernos. Se trata del establecimiento en 1991 de la Ley de Donaciones Culturales (o Ley Valdés, en honor a su impulsor, el senador Gabriel Valdés Subercaseaux) que incentivaba el apoyo del sector privado al arte. También el mecenazgo oficial del FONDART, Fondo Nacional de desarrollo artístico y cultural, establecido en 1992, que es el sucesor del Fondo Nacional de Cultura (FONDEC) de 1988. Con el mecenazgo el trabajo artístico de ambos grupos recibe un impulso considerable, si bien hay que hacer notar con Sandra Accatino, que también el arte se hace “más claramente mensurable: la fijación de un presupuesto, designa de antemano su espacio y su tiempo, las técnicas y los temas pertinentes al espacio público, que serán siempre políticamente correctos, incluso cuando excedan el pensamiento oficial”.²⁷

Circuitos de inscripción

Volviendo a la formación de los artistas de los noventa, decíamos que el reconocimiento e inscripción en las artes visuales está ligado al circuito académico. Los artistas docentes se vuelven así en referentes aún más importantes cuando comparten en el aula o admitiendo asistentes en sus talleres. Pero también, al interior de las Facultades de Arte se considera fundamental en la formación propiamente académica la asistencia a una pluralidad de discursos de integración entre la música, el teatro, cine y, más allá de la formación técnica, en los estudios de estética y filosofía. De gran relevancia han llegado a ser los estudios de posgrados, de los que se considera el más importante el programa de Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile.

La mayoría de los artistas de los noventa son alumnos de Eugenio Dittborn (Alicia Villareal, Mario e Iván Navarro), de Gonzalo Díaz (Nury González, Natalia Babarovic, Pablo Langlois), de Eduardo Vilches (Carlos Navarrete, Mónica Bengoa) y en muchos casos serán discípulos de dos o más de los aquí nombrados.²⁸ Otros además han trabajado como asistentes en los talleres de Eugenio Dittborn (Iván Navarro), Arturo Duclos (Patrick Hamilton) y Alfredo Jaar (Cristóbal Lehyt), por nombrar sólo algunos, lo que transforma esta experiencia en un espacio de transmisión de conocimiento artístico de primera relevancia.

En comparación a la generación de sus maestros, la generación de los noventa ha asignado más importancia a un concepto estético revisionista que trata de redescubrir las posibilidades de la pintura, escultura y grabado, pero desde luego asumiendo la profunda influencia del cine, el video, la fotografía y los medios digitales. Se trata de una reflexión surgida más por las tensiones entre los nuevos medios y sus desplazamientos hacia otras disciplinas. Ya no aparece el cuerpo como en la década anterior, en términos de soporte biográfico o social, o como mecanismo de mediación pública.

A las transformaciones internas del circuito artístico en los noventa hay que sumarle también la influencia de la expansión de Chile en el plano económico, que hasta cierto punto distancia al país de sus contrapartes “tercermundistas” acelerando además su interacción globalizada. Nelly Richard reconoce y ve con preocupación que este desarrollo económico y la adopción de un modelo neoliberal no sean más que “señales trucas que deben ser incorporadas a las narrativas históricas de la Transición para que cobren visibilidad no sólo los brillos del éxito político-administrativo y técnico-comercial de la modernización democrática con los que se viste la actualidad chilena sino, también, lo más oscurecido por ella: lo fracturado y convulso de biografías rotas, de subjetividades en desarme, de lenguajes y representaciones llenos de cicatrices que el frenesí mercantil ha desalojado cruelmente de sus vitrinas de consumo”.²⁹

Discursos teóricos de las artes visuales

Hemos visto que el arte en dictadura, como dice Roberto Merino, implicaba “una voluntad de acción política cuyo campo de pruebas era, primeramente, el propio lenguaje de las artes visuales”.³⁰ Y Adriana Valdés, por su parte, aclara que en los ochenta las artes visuales y la escritura teórica vinculada a ellas se proponían no sólo luchar contra la censura o contra la irreflexión, sino que asumían también un trabajo con lo “fantasmático”, un “trabajo con los miedos y con el inconsciente, el trabajo con la insuficiencia de las representaciones, con el más allá y más acá de los discursos que podían formularse racionalmente”.³¹ Retomaremos más adelante esta reflexión de Adriana Valdés.

En consecuencia, para el análisis de obras de este período es necesario distinguir cuál es el campo intelectual de las artes visuales en los noventa. Aparecen diversas posiciones discursivas y muchos teóricos se han formado en filosofía e historia del arte. Algunos se mantienen ligados a las instituciones universitarias y conocen a los artistas desde su aprendizaje: Pablo Oyarzún es decano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Justo Pastor Mellado va a ser brevemente decano de la Escuela de Arte UC y de Arte de la UNIACC, Sergio Rojas será director de Filosofía en la ARCIS, Guillermo Machuca y Gonzalo Arqueros docentes en ARCIS y en la Universidad de Chile, y Roberto Merino docente en Letras de la Universidad Diego Portales, por nombrar a algunos.

Nelly Richard funda en 1990 la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008), que contará en su primer Comité Editorial a Eugenio Dittborn (hasta 1995), Juan Dávila (hasta 1995), Diamela Eltit, Adriana Valdés (hasta 1997) y Carlos Pérez V. Entrarán sucesivamente Willy Thayer, Carlos Ossa y Federico Galende. Quienes ahí escriben van a tener ese sesgo reflexivo radical que caracterizó siempre la

actividad intelectual de Richards y la Avanzada. La periodista y ensayista Rita Ferrer, cercana a Richard, refiere como esta publicación encarna “una red discursiva que se ha construido gracias a una inserción que tiene la Nelly dentro de circuitos internacionales”, especialmente en lo que se refiere a los estudios culturales desde la perspectiva de los academia norteamericana, red discursiva que es capaz de generar un punto de convergencia que permite que “esos discursos circulen y hacer circular los discursos de acá”.³²

Se producen entonces nuevos sectores de discurso de obra que van a moverse en el circuito local en núcleos. Para algunos no es fácil insertarse en el medio local después de la dictadura, como lo expresa el artista Víctor Hugo Bravo cuando describe el escenario que enfrentan los artistas para ser validados:

Ahora todo esto en un terreno político, que cuando exponemos en un lugar puede ir la Nelly y decir: “me interesa, está bien” y con todo respeto, son ellos, no soy yo, hace esa distancia, no llega como podría llegar donde Cerezo, Rabanal y Rodas, “a ver cómo están mis niños”, y con otros que siguen para abajo, así lo mismo que podría hacer Rojas [Sergio] con algunos, Machuca [Guillermo] con otros, eso Machuca lo ha hecho muy fuerte ese fenómeno, es como un reproductor un poco de ese modelo, y también el Justo [Pastor Mellado] con su gente, él ha tenido su rueda de polluelos que los maneja, los tiene, y él lo reconoce, él dice, o sea, con esto uno mantiene su vigencia, mantienes vigencia a través de tipos que te interesan y escribes sobre ellos, y cuando ya no te interesan más los sacai [sic], y ponís [sic] a otros nuevos, y con esos te vas manteniendo fresco.³³

Artistas de filiación directa

En los noventa aparecen artistas-teóricos que escriben textos en catálogos y actúan de curadores de sus pares. Es una nueva modalidad de discursos de validación. Como señaló el teórico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina en el Simposium *Temas centrales* organizado por TEOR/ética de Costa Rica (2000): “Somos una generación de curadores a la carrera”.³⁴ Justo Pastor Mellado escribe: “Cada vez es más, radical y contradictoriamente, el arte contemporáneo es un producto curatorial. Nueva categoría que incorpora al círculo la mediación de la teoría para el mercado. Más bien, del mercado de la pequeña teoría de legitimación”.³⁵ Siendo tan nuevo el léxico en Iberoamérica, en el Simposium mencionado, la curadora Rosina Cazali de Guatemala relata que cuando se mencionó en un periódico que era “curadora”, las personas la buscaban porque era curandera, de ahí el origen de su proyecto *La Curandería* (2000).³⁶

Para el proyecto *Zona Fantasma* (1996) en Galería Gabriela Mistral, los artistas Carlos Montes de Oca y Patricio Rueda harán de curadores de la muestra. ; Mellado comenta acerca del nombre de la muestra: “De lo que habla, por sobre todo, es del Fantasma del Origen”.³⁷ Este fantasma del origen se articularía en lo que el artista y teórico Carlos Navarrete denomina el “El triángulo Paradigmático (plástica chilena emergente)”: un objetualismo duro (“que se emparenta con la zona de G. Díaz”), una recuperación pictórica (“que actúa como base del triángulo y coincide con el territorio de J.D. Dávila”) y lo que se ha llamado trabajos de corte y confección (“que coincide con la zona asignada en el anillo a E. Dittborn”).³⁸ A partir de estas prácticas diferenciadas y sus filiaciones hemos seleccionado algunos artistas de acuerdo a núcleos de interés común.

Prácticas de Recuperación Pictórica

En lo que se refiere a las prácticas de recuperación pictórica predomina el paisaje: es el paisaje urbano y social que ha cambiado durante los años de la dictadura. Así parece confirmarlo la artista y teórica Alejandra Wolff, para quien esta “aparición de las representaciones urbanas dentro del campo pictórico en Chile, surgieron en los años noventa como respuesta a la escena artística de la década anterior”.³⁹ Ahora bien, a fin de situarnos en el contexto en que se renueva la pintura de paisaje en los artistas de los noventa, debemos dar una mirada a la importancia de este género en Chile. El curador argentino Roberto Amigo se refiere a algo que llama “la invención del paisaje chileno”,⁴⁰ haciendo notar que a diferencia de otros países de Sudamérica, Chile es un país de pintura de paisaje. Nicanor Parra ha dicho: “Más que un país, Chile es un paisaje”.⁴¹ El género del paisaje florece en el país en el siglo XIX, pero es una evolución que no estuvo libre de conflictos. El artista Antonio Smith fue uno de los hitos que marcaron esa historia. “Pertenece a la Escuela de Santiago (cuyas temáticas giraron en torno al imaginario proyectado por el valle central), la pintura de Smith marcó un distanciamiento de los pintores de paisajes precedentes”.⁴² Smith se retiró de la antigua Academia de Bellas Artes para abrir a los 19 años el primer taller particular de pintura, influyendo en los artistas con la tradición del paisaje romántico inglés, que se diferenciaba del romanticismo francés e italiano.

Otro hito importante fue la aparición de la fotografía como recurso técnico y estético. Pensemos en la sentencia de Ronald Kay en *El espacio de acá*: “La fotografía le quitó a la pintura la posibilidad de convertirse en tradición”.⁴³ A diferencia de la consistente tradición del arte Precolombino y Colonial Barroco que es monumental en los países vecinos Perú, Bolivia, Ecuador, en nuestro país encontramos escasos ejemplos de una tradición artística consolidada. Y llama aún más la atención si tomamos en consideración la vastedad del territorio chileno, de una naturaleza excepcional. Por eso Machuca describe el panorama del arte chileno como un vacío sobre el que “se han ido depositando con el paso del tiempo –a modo de *collage*– ciertos fragmentos de haceres y saberes de diversa índole”.⁴⁴ El curador Dan Cameron, por su parte, ilustra así la situación de la pintura de este período:

La década de 1990 [...] ha traído consigo una nueva generación de artistas entusiasmados por resucitar el signo pictórico, y con él la riqueza de expresión que prevalecía en la época pre-crítica. Junto con este entusiasmo, aparecen tanto un sentimiento de peligro como de que quizás, por haberse abusado de él una vez, el signo no regrese a quien lo despliegue o a quien reciba los significados incondicionales del pasado.⁴⁵

Sin detenernos en los artistas del pasado, en el siglo XX en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile desde estos primeros maestros, se sucederán el maestro Pablo Burchard, que será de influencia en Adolfo Couve y éste en Gonzalo Díaz y ambos influirán en los artistas a quienes a continuación revisamos.

NATALIA BABAROVIC (1966)

Como alumna de Adolfo Couve y Gonzalo Díaz, la filiación pictórica de Babarovic⁴⁶ se sugiere desde su primera exposición: *El lugar de la cita*, en el Goethe Institut de Santiago (1989). Son paisajes que emergen en la precariedad, utilizando el óleo sobre papel. Su pintura parece contener algo escéptico y melancólico a la vez; si pensamos que en toda pintura “marca, superficie y borde” corresponden a las “condiciones estructurales de la pintura”,⁴⁷ su obra puede ser entendida en relación con el desborde de los límites que históricamente contienen el cuadro.

Natalia Babarovic trabaja desde la pintura con un archivo fotográfico que construye un enfoque o desenfoque determinado. “La fotografía como el previo que denota el paisaje. La pintura como la protohistoria de la fotografía”, escribe José de Nordenflycht.⁴⁸ La misma artista busca ilustrar su pintura a través de la experiencia del paisaje que surge de un viaje en tren: “Me resulta fácil describir ese paisaje y creo que el ejercicio de hacerlo tiene una relación directa con mi pintura. Pienso en la experiencia de observar el paisaje desde un vehículo en movimiento y recordarlo, es una de las pocas claves que puedo dar respecto de mi trabajo. Aunque tomamos muchas fotografías durante esos viajes, puedo decir que mi referente en pintura no es fotográfico”.⁴⁹ Babarovic utiliza diversos procedimientos hasta lograr que sea la borradura de la imagen pictórica, como el paisaje desde el tren en movimiento, y renueva su materialidad, expandiéndola en un desorden casual de las instalaciones. “Yo hago todo para que me queden los cuadros catastrofiados [...] para que aparezca el procedimiento”.⁵⁰

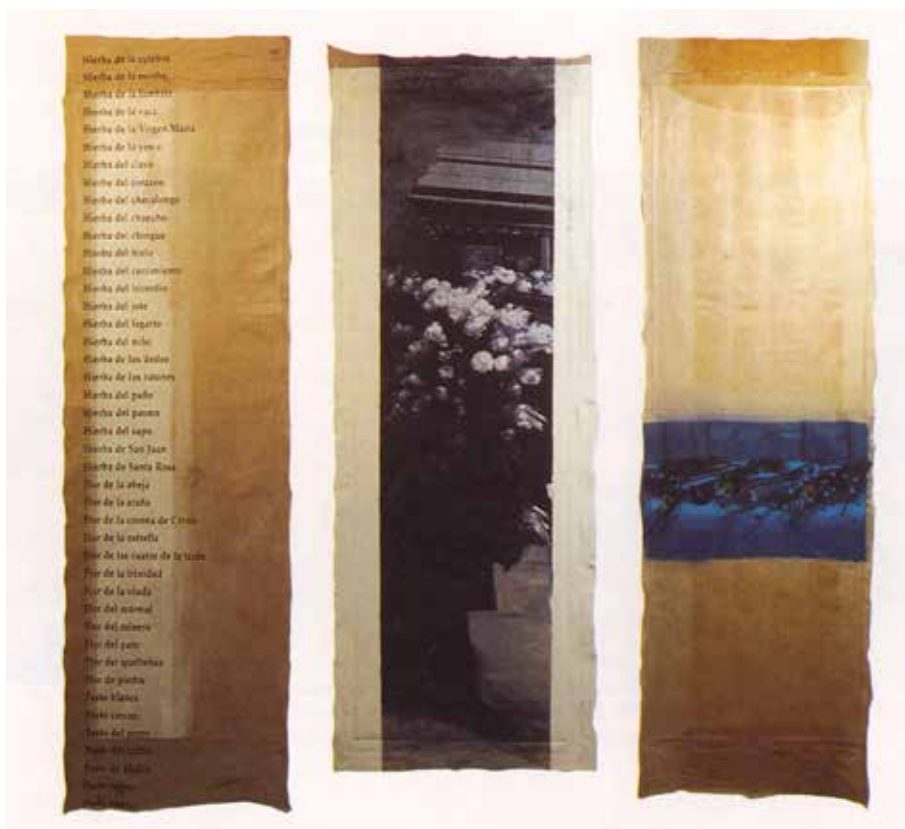
Cuando Natalia es invitada a la muestra *Zona Fantasma*, Gonzalo Arqueros escribe en el catálogo a propósito del modo en que sus obras inciden en el muro y que constituyen una modalidad retórica particular. Hay una “fascinación obsesiva por la traductibilidad pictórica de la reminis-



Natalia Babarovic, *Mediodía* (1996) diptico (detalle) óleo sobre tela sin tensar 20 x 25 cm



Natalia Babarovic, *La casa del abuelo / Estero II* (2011) óleos sobre tela



Natalia Babarovic, Hierbas de Pasma (1995) Homenaje a Gabriela Mistral óleo y fotoserigrafía sobre tela 290x 240 cm

cencia inconmensurable (mínima y máxima) del paisaje"; encontramos, nos dice, los rastros de una "condensación espectral en la memoria".⁵¹

En este rescate del signo pictórico con su riqueza expresiva encontramos también una reflexión sobre el "giro lingüístico". En ese sentido podemos mencionar su instalación "Hierbas del pasmo", en homenaje a Gabriela Mistral para la exposición *Sobre árboles y madres* (1995).⁵² Ahí presenta tres lienzos alargados y verticales del tamaño de una

persona. Toma un fragmento de un poema de la Premio Nobel dedicado a la artista Inés Puyó: "Recado para Inés Puyó sobre unas flores". Luego utiliza una lista sumaria de flores, hierbas y pastos silvestres y por último una foto en blanco y negro de un funeral anónimo. La relación de los elementos la describe con estas palabras: "La memoria de los muertos en el texto de la Mistral está asociada explícitamente a una cierta 'negligencia divina' en la disposición de las cosas". Luego agrega: "Las flores chilenas son como nombres de muertos o como la letanía de los nombres de la Virgen: Rosa Mística, Torre de marfil...".⁵³ Respecto a la foto del funeral anónimo, por oposición la perspectiva en la foto en blanco y negro, aparecen "desperdigadas" las flores en un primer plano. En esta obra hay idea, análisis y estructura a partir del lenguaje, a partir de las teorías del pensamiento surgidas en los años sesenta, la función del arte después de Duchamp y procesadas en los textos de Joseph Kosuth.

Babarovic hará el retrato de sus dos maestros en la tradición del paisaje, Adolfo Couve y Gonzalo Díaz. A partir de las dos fotografías, pinta una, utilizando la técnica del photoshop en el computador sólo como referencia, puesto que "Natalia trabaja sólo desde la pintura".⁵⁴ Lo que hace es seguir el mensaje de Gonzalo Díaz, que en verdad es de antigua data: en el discipulaje el maestro "muere en sus imitadores".⁵⁵ Adriana Valdés analiza el gesto de Babarovic: "Tal vez ponga en escena la latencia de la pintura en la instalación, la latencia de la pintura en las artes de



Natalia Babarovic, Sin Título (1999) retrato óleo sobre madera 35 x 45 cm



Natalia Babarovic, Varios lugares (1996) 10 óleos sobre tela 400 x 1400cm

disposición, la latencia de la pintura en el 'fuera del cuadro', expresión que tiene que ver con incluir al cuadro para salirse de él".⁵⁶ Es lo que, en palabras de Valdés, hace Babarovic: "Las nuevas generaciones no deben hacer la misma cosa. [...] Para hacer obra propia hay que proceder no a plegarse a una propuesta, sino a malentenderla, rechazarla, en el extremo, asesinarla".⁵⁷ A continuación se toma de las palabras del teórico Alberto Madrid para advertirnos:

Tal como uno puede quedar atrapado en la historia del muerto, uno puede quedar atrapado en la historia del maestro. Ese peligro crea una ansiedad. *The anxiety of influence*, dijo Harold Bloom hace ya tiempo. [...] La relación de discipulaje, hacia atrás y

hacia adelante, es parte de la trama de este primer cuento. Bloom la ve, dentro de la cultura, en términos psicoanalíticos, y la vincula a la necesidad de matar al padre, es decir, al maestro, al precursor (el que cursó antes, el que hizo antes el recorrido).⁵⁸

Babarovic expone sus telas pegadas a la pared, sin bastidores y sin marcos, como pinturas despojadas de su nobleza, como "bajándole el tono" a las Bellas Artes. Hay aquí un "debate teórico implícito",⁵⁹ que hace particularmente interesante el trabajo de Natalia. Es la persistencia de un gesto pictórico manual que evita todo ilusionismo; la obra se vuelve subversiva sin ser frontal. Esta compleja postura será compartida por algunos artistas de los noventa que buscan volver a la pintura desde sus despojos, restituyéndole un valor afirmativo, si bien irónico y poético, al revivir su práctica de campo expandido.

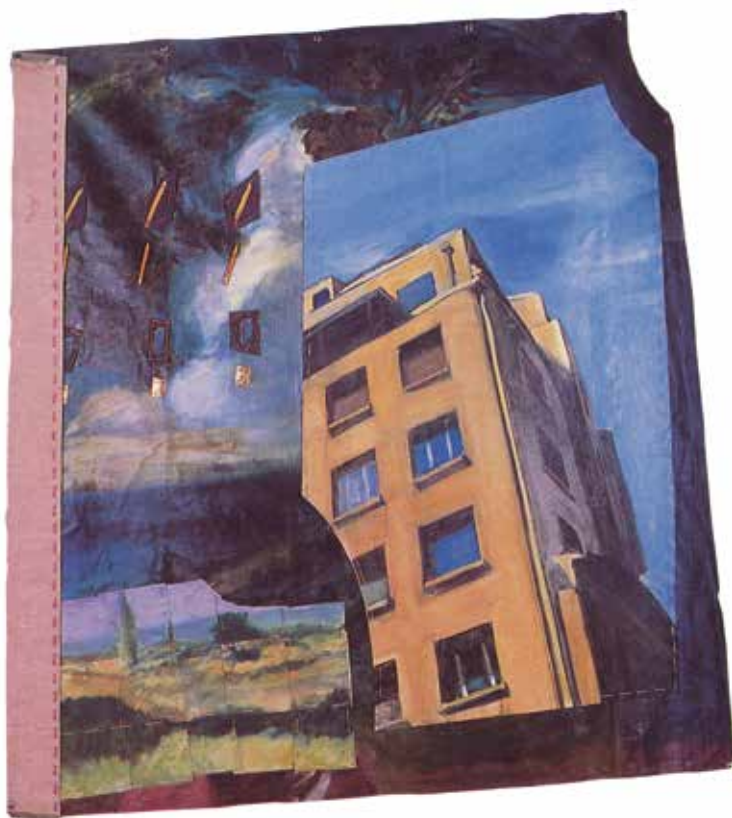
En su exposición *Retratos en galería Posada del Corregidor* (1998)⁶⁰ Babarovic reúne retratos de sus amigos cercanos y los hace comparecer como "apariciones fraguadas en la sinceridad de las actitudes". En el catálogo inicia su relato el escritor Matías Rivas: "Todavía siento el estupor que los afantasmados sujetos retenidos en pintura me provocaron al observarlos en una antigua residencia".⁶¹ Hija de pintor, produce sus imágenes explorando las inagotables posibilidades expresivas de la mancha, a través del manejo de distintas técnicas pictóricas, sin ponerse límites. "Se impuso la prohibida tarea de invocar a través de formas de manipulación del óleo, material de connotaciones religiosas y ceremoniales, la cierta e imposible representación de rostros y fajas de personas vivas".⁶² Las fotografías le sirven de referente para sus pinturas con interés biográfico: "Las tomo para mirar una circunstancia. [...] Mirando hacia atrás me he dado cuenta de que mi obra se une, en un aura de melancolía, con la vida de la clase media en los años 70".⁶³ Se atreve a hablar de la emoción como esencial, y agrega: "La pintura sigue siendo uno de los lenguajes más fluidos y completos en las artes visuales".⁶⁴

PABLO LANGLOIS (1964)

Pablo Langlois⁶⁵ pertenece a las primeras generaciones de artistas formados en escuelas de arte de universidades privadas. Fue formado en un espacio alternativo de oposición a la dictadura como lo fue la universidad ARCIS. Su obra utiliza dispositivos pictóricos como el cambio de perspectiva y la fragmentación compositiva; corta y pega telas sobre telas reconstituyendo la pintura en la precariedad, ilustrando la visión de “una ciudad herida, silenciada y vigilada”.⁶⁶ A juicio de Alejandra Wolff, conserva en todo caso un diálogo político con la década anterior; la ciudad encarna un conjunto de conflictos heredados.

En la exposición colectiva *Le myth Trafique de la Vedette en el Night Club*, Galería Gabriela Mistral (1995), Langlois expone junto a Arturo Duclos. Presenta un conjunto de pinturas al óleo en telas sin bastidor, que representan los edificios del barrio cívico de Santiago que rodean al palacio de gobierno, el estado mayor del ejército y las fuerzas policiales, el edificio del servicio de impuestos internos y el Banco del Estado, todo lo que resguarda la República y el bien de los ciudadanos. Wolff insiste: “Lo que sus títulos no dicen pero la imagen refiere, es el andamiaje institucional que sustentó la dictadura y el sistema económico neoliberal. Sus pinturas, hechas de jirones, cosidas a remendones son el remedo de la institucionalidad y de la historia”.⁶⁷ A partir

de fragmentos de telas añadidos a través de costuras o pegadas, que forman una especie de collage conviven paisajes urbanos a veces en franca contradicción. Para Guillermo Machuca: “Langlois fabrica objetos y pinturas deterioradas o, más bien, llevadas al límite del desaliento”.⁶⁸ El mismo artista ha expresado: “Quiero maltratar la pintura”.⁶⁹ Su concepción de la pintura es como la de “un cuerpo paradójico, insensato: a medio camino entre la torpeza más primaria, infantil incluso, y la melancolía saturnina de quien tiene conciencia de la futilidad”.⁷⁰ Langlois parece representar la cara más ingrata de la pintura, como provista de un abandono que por sí misma ya la dota “de una pesadez suficiente para mí”.⁷¹



Pablo Langlois, *La casa* (1994) óleo y aplicaciones sobre tela con costuras 160 x 165 cm

Langlois trabaja la pintura como objeto, por eso habla de irritar o maltratar la pintura. “Tiene, para



Pablo Langlois, Los caminos de la virtud (1998) Instalación galería Posada del Corregidor

este efecto, que castigar la calidad, el oficio y la maestría técnica”, dice Machuca.⁷² Langlois, por amor al oficio de la pintura, pareciera querer destruir esa denominación sacral a la que llegó el artista y el cuadro. Artista y artesano eran condiciones inseparables hasta la Academia en el siglo XVIII; aún en el Renacimiento, el artista no podía prescindir de ser artesano. Luego el Arte se escribirá en mayúscula y el artesano o artífice en minúscula. Sin entrar en consideraciones históricas que nos llevarían a otros debates socio-políticos y hasta teológicos del arte, Langlois se enfrenta a este “núcleo divino del arte” que se ha ido desplazando “hacia la divinización del artista y de la obra”.⁷³

Comentando la pintura de Langlois, Machuca realiza un recorrido desde Courbet, pasando por la historia de la pintura en Chile hasta el arte de raíz crítico-experimental de los ochenta, y finaliza con esta mirada optimista: “Sin embargo, estamos al final del discurso contra-pictórico, y es posible que el espíritu crítico se haya renovado, en algunos casos, en el espacio vapuleado de la pintura”.⁷⁴

IGNACIO GUMUCIO (1971)

Muchas de sus pinturas exploran el centro de Santiago en busca de recodos escondidos que florecieron algún día y que quedaron a la vera de la ruta progresista progreso los abandona con el crecimiento desmesurado de la metrópolis.⁷⁵ Son antiguos edificios que se han convertido hoy en galerías comerciales de productos misceláneos, incluyendo peluquerías, casas de masaje, boîtes y cafés atendidos por mujeres voluptuosas con escasa vestimenta; su mera presencia atestigua una gloria perdida, una promesa incumplida, un éxito económico del que fueron excluidos. "Santiago es como el Vaticano del sin asunto", nos dice Gumucio. "Estas edificaciones –añade Alejandra Wolff– remedo de arquitectura moderna, eran a la ciudad letrada y utópica, el síntoma o la representación de su fracaso. Parecía ser que el único lugar habitable era el set de televisión, la maqueta y el decorado".⁷⁶



Ignacio Gumucio, Las Colegialas (serie) (1996) esmalte sobre madera aglomerada 50 x 100 cm

En su pintura Gumucio utiliza todo tipo de técnicas y soportes: látex, esmaltes y barnices, sobre cartones, acrílicos y vidrios, y también murales. En 1999, expone en Balmaceda 1215 en la colectiva Laboratorio 4 KIT, y escribe sobre este las obras: "Extraídas de un trabajo más extenso, las cuales ilustran el tránsito de la fotografía a la pintura y de la pintura a la fotografía, que he usado reiteradamente como forma de elaboración de las imágenes en mis pinturas. En este trabajo se deja en evidencia lo que habitualmente oculto en mis obras".⁷⁷ Gumucio siente la urgencia de renovar el arte de la pintura en su aspecto técnico.

En las series que componen *Golden Years* (Años Dorados), presentadas en Canvas International Art, Amstelveen, Holanda (2006), el artista expone una serie de pinturas construidas a partir de diferentes puntos de fuga y artificio de detalles, logrando que la imagen sea panorámica



Ignacio Gumucio, Salvador (2003) óleo y esmalte sobre acrílico transparente 180 x 240 cm

sin dejar de invitarnos a detener la mirada. Gumucio no se toma en serio, y en su fina manera de burlarse de sí mismo habla del “elogio de la pereza”: “Para él la pintura es un asunto de excepciones, de imposibilidades, de rodeos e imperfecciones. Ahí es donde se encuentran la belleza y el placer”, nos dice Joris Escher.⁷⁸ El artista nombra sus pinturas con texto inversos en un juego que distrae ironizando.

Expone *Sauces mentales* en galería AFA (2012). Contrario al sentimentalismo de lo que representa el bucólico sauce, la cabeza puede crear de memoria –a la manera del automatismo de los surrealistas–, alcanzando la imagen anterior al recuerdo y a la experiencia. Parodiando su mismo gesto, en otro momento se referirá a su pinturas de como de un “sentimentalismo geométrico”.

La periodista Carolina Lara, junto a Guillermo Machuca y Sergio Rojas editan *Chile arte extremo: nueva escena en el cambio de siglo*, cuya versión digital fue entregada el 2005 y la edición impresa el 2010. Lara entrevista allí a los artistas de la *Emergencia de los 90*, e interroga a Gumucio sobre la intención de alejarse de las complicaciones conceptuales: “No. Al contrario. El único problema que tengo acá es con la forma de escribir de teóricos como Nelly Richard y Mellado. Yo los leo. Sé lo que dicen. Pero no me interesa cómo hablan de arte. Creo que es un vicio. Lo hacen más complicado de lo que puede ser, logrando que el público menos instruido se aleje aún más”.⁷⁹ Demuestra como entre estos núcleos de amigos se va creando esta



Ignacio Gumucio, Sauce Mental (serie) (2012) óleo, esmalte, barniz marino, barniz de poliuretano sobre lona aglomerada 123 x 30 cm

aprobación mutua que es propia de los años noventa:

En un comienzo más bien evité los teóricos, porque no me gusta como escriben: con un estilo como de notario, con tantos términos entre comillas y paréntesis que no se sabe qué cosas dicen. En mis catálogos incluí textos de amigos pintores como Voluspa Jarpa; de escritores como Roberto Merino, Pato Fernández, Matías Rivas; o entrevistas mías. Con el tiempo me ha tocado tener más contacto con teóricos y pienso que en algún grado pueden haberme ayudado, pero no puedo hablar de un trabajo codo a codo.⁸⁰

En cuanto a cómo se relaciona él frente a la neovanguardia de los ochenta:

La Escena de Avanzada no me interesa mucho como movimiento. Ya el nombre me suena divertido. Es como de playa nudista en Italia en los 60. Además, no confío mucho en los mitos de la dictadura. Las cosas estaban muy turbias entonces, y se tiende a sobredimensionar y tergiversar los gestos de esa época. De este grupo me interesan autores que conocí por sus obras post dictadura. Como Carlos Leppe y Altamirano. Díaz y Dittborn también me llegaron después, por lo que no cambiaron mi trabajo.⁸¹

El 2009 crea el colectivo editorial Vaticanochico junto a María Berrios y Francisca Sánchez, realizando investigaciones sobre arte. Uno de sus aportes más notables ha sido su tercera publicación, *D7* (2012), un cuaderno de apuntes del artista chileno Juan Borchers (1910-1975).⁸² Nos detenemos en este hecho por la importancia del rescate de parte de la generación de los noventa de la valiosa obra de una de las mentes brillantes de la cultura chilena por sus aportes en el campo del arte, del humanismo y la teoría, más allá de ser arquitecto. “Utiliza el dibujo como una manera de pensar y aprender las lecciones arquitectónicas presentes en todas las cosas, guiado por su concepción de la arquitectura como un organismo vivo”.⁸³



Ignacio Gumucio, detalle: Sauce Mental (serie) (2012)

VOLUSPA JARPA (1971)

A partir de la pintura tradicional en grandes formatos y buscando distanciar la pintura del mero objeto decorativo, Voluspa Jarpa⁸⁴ ha desarrollado una suerte de “anti-estética”. Formas aparentemente feas pero de gran poder expresivo son presentadas desde todos los ángulos posibles de observación y traducidos a la tela en estilo fotográfico, con colores deslavados, incorporando íconos y el uso de recursos como el *offset*.⁸⁵ Su trabajo transita desde la pintura hasta las intervenciones en el espacio y las instalaciones. Sobre todo hay un cuestionamiento sobre el marco: “Encuadre y límite entre ficción y realidad”.⁸⁶ Como Babarovic, Jarpa busca redescubrir



Voluspa Jarpa, Informe Balmes + Jarpa (2001) óleo sobre bandera de Chile 300 x 400 cm
Emblemas históricos (serie) óleos sobre bandera.

las posibilidades de la pintura. Ambas realizan el Mural de Rancagua, cuando Jarpa no había terminado la escuela. “Esa experiencia –cuenta–, que para mí fue muy importante, sobre todo por la relación con la historia de Chile, que es algo que atraviesa mi trabajo de punta a punta, me puso ante los límites de mis propias fantasías sobre la pintura”.⁸⁷

Uno de sus trabajos *Historia privada / historia pública*, expuesto en Galería Gabriela Mistral (2002), contrasta nuestra diversa y extrema geografía con esos sitios abandonados en medio de la

ciudad. Jarpa sitúa y reconstruye la vivienda de emergencia al interior de la galería: “Transforma la vivienda de emergencia (mediagua) en el emblema límite de lo habitable, al confrontar su imagen con paisajes inhóspitos (glaciares, desiertos, sitios eriazos de la ciudad)”.⁸⁸

La artista escribirá su presentación para el catálogo de la muestra:

Este escrito es una excusa para forzarme a mirar mi trabajo de obra, que tiene aproximadamente diez años de desarrollo e incomodidades. Pretendo que este texto pueda dar cuenta desde ese instante cero de autor, hasta el trabajo expuesto en la Galería Gabriela Mistral, en junio de 2002. Generalmente, uno le pide a otro que realice este trabajo, ya que este otro representa a un espectador ideal o idóneo, que podrá darle al trabajo lecturas y asociaciones simbólicas, probablemente de mayor espesor y densidad de las que uno suponía que estaban contenidas en el trabajo.⁸⁹



Voluspa Jarpa, Historia privada / historia pública (2002) óleo sobre bandera de Chile 300 x 300 cm



Voluspa Jarpa, de los eriazos (serie) (1995) óleo sobre tela 55 x 64 cm

La teórica Soledad Novoa analiza el hecho y señala: “Voluspa Jarpa asume la tarea de presentar su propia obra como un *ejercicio de conciencia* [...] intentando exponer o develar el *coeficiente de arte* en su propia producción de los últimos diez años, procurando entender la obra desde su propio interior, desde un cuerpo que va constituyéndose, que se somete a permanente evolución”.⁹⁰

A partir de 1994 comenzará a relacionar

conceptualmente el relato histórico a partir de eventos traumáticos colectivos, interesada particularmente en la observación de la “histeria” como origen del psicoanálisis. “Mi investigación se centra en generar un entrecruzamientos entre Histeria e Historia, sus lenguajes, mecanismos e imágenes que me permita hacerlos visibles”, dice Jarpa.⁹¹

La artista utiliza fotografías tomadas a mujeres con ataques histéricos hace 100 años en un hospital de París, reproduciéndolas por miles en pequeño formato, transformando las minúsculas figuras en formas semejantes a un alfabeto que nos recuerda los signos del artista francés Henri Michaux. Hay un cruce muy interesante entre signo, historia personal e historia social. Como dice Jérôme Peignot: “Los ‘signos’ de Michaux se sitúan a medio camino entre los ideogramas y las letras. Son la poesía en estado puro”.⁹² Voluspa entrecruza conceptualmente Historia e Histeria por su filiación en el proceso de deconstrucción, pero a la vez, la praxis de la creación va en la dirección “de la poesía en estado puro”, que nos devuelve a la importancia del signo.

Con la aparición de los medios técnicos de reproducción ha surgido una revolución tal que algunos la han llamado “la muerte de Gutenberg”, que crea una enorme tensión en cuanto a los soportes, pero que también hace aparecer las letras como obras de arte, como una pintura o una escultura. Así como un graffiti recrea una nueva tipografía, el signo aparece como un gesto del lenguaje, así como encontramos gestos y formas en la pintura y en la escultura.

En todo caso, la crisis del arte moderno se ha encarnado con mucha fuerza en Chile en una tensión entre la pintura como oficio y la producción industrial o mecanizada de la imagen. Esta tensión juega un papel central en la pintura chilena a hacia fines de los setenta con Dittborn

y Díaz, al punto que Galende afirmará que la pintura “no tiene otra posibilidad que no sea la de esa tensión”.⁹³ Sin negarla, la postura de Voluspa Jarpa parece sobreponerse a esa tensión: “Te diría que más que la pintura, el tema para mí era la manualidad. Mi problema era la tensión entre el gesto manual anacrónico y el gesto industrial mecánico en el proceso de obtención de las imágenes. Dittborn no fue para mí un referente muy importante para mí, en parte porque yo nunca dejé de pintar ni nunca tuve culpas por pintar”.⁹⁴

Galende se refiere ante todo a Dittborn como una objeción a la famosa tesis de la “muerte de la pintura” en los setentas. Sin duda la idea estuvo en el aire en los años ochenta, por ejemplo en la obra *El fin del arte* (1984) de Arthur Danto.⁹⁵ Danto se refería al vacío generado por la muerte de las grandes narrativas, que se fundaba a su vez en un cierto concepto de historia que se había transformado, lo cual alteraba las condiciones de posibilidad de la pintura. Aunque estas reflexiones llegaban a Chile en un momento en que no muchos tenían oído para ellas, artistas como Dittborn y otros de la Avanzada se sensibilizan ante la posibilidad (o necesidad) de transformación radical que enfrentaba el arte. Así, en circunstancias en que, según Galende, “la reproductibilidad técnica marca en Chile el nacimiento de lo que la institución arte entiende hoy por pintura”,⁹⁶ Voluspa Jarpa y otros artistas de los noventa con ella buscan oxigenar el lenguaje pictórico a través una contextualización de sus procedimientos y limitaciones, hay además una intención de salir del salón, de la discusión cerrada y sofisticada, y devolver la pintura al mundo y al oficio.



Voluspa Jarpa, Paisaje Somático (2006) 5.000 figuritas de histericas formas impresas y troqueladas, 500 hilos nylon y pesos de plomo

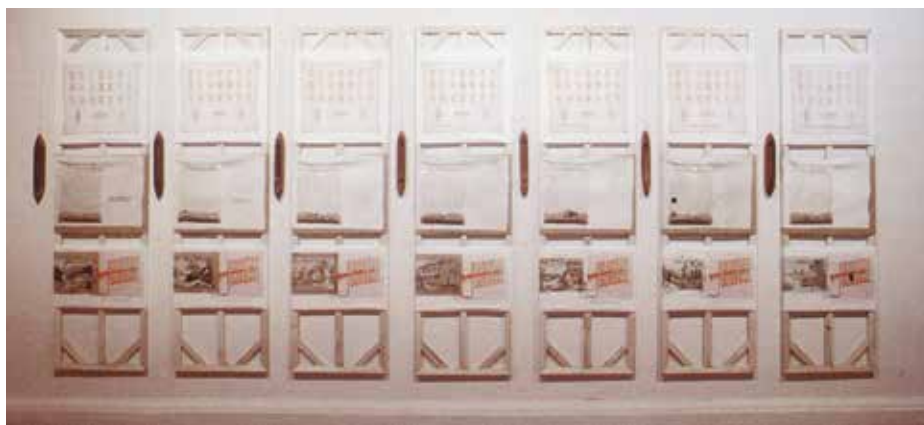
Trabajos de corte y confección

El grupo generacional de los noventa se ha caracterizado por la persistencia y solidez de formulaciones estéticas. Por influencia de sus maestros se cuestionan, interpelan y reflexionan entre la teoría y praxis con sus códigos internos, a veces desde sus historias personales. Sin embargo, no corresponde puede hablar de grupo en el sentido de un conjunto homogéneo, sino que nos hallamos más bien en presencia de núcleos comunes de interés. Adriana Valdés repara en este punto señalando que el grupo generacional de los noventa carece de “una perspectiva única y organizadora”, y que más vale hablar de “hibridismo”, o “de los sujetos en cuanto sede de sus propios síntomas, en cuanto sede de sus propios traumas”.⁹⁷ Machuca también destaca la presencia de una práctica constructiva cuyo ser “excede los límites *culturales* del género. Es decir, sus formas más reconocibles pueden ser mezcladas con otros géneros o subgéneros: la fotografía, el objeto, la arquitectura, la literatura; ésta ha sido, por lo menos, la característica más importante del discurso pictórico constructivo: la *hibridez* de su lenguaje”.⁹⁸ A partir de esta hibridez destacamos algunos ejercicios de la producción artística que sea designado de corte y confección, que se constituye de fragmentos pictóricos y objetuales.

NURY GONZÁLEZ (1960)

La obra de González⁹⁹ se vincula con las ideas deconstructivistas debido en gran parte a la cercanía de la artista con los postulados de la neovanguardia de los ochenta (de hecho estuvo casada con Gonzalo Díaz). Nury González expondrá por primera vez en 1983 con la Escena de Avanzada en *Provincia Señalada* en Galería Sur. Participará en 1989 en la exposición *Cirugía Plástica* en el Staatlichen Hunsthalde de Berlín. Sus trabajos de “corte y confección”, también surgen del debate abierto por la Avanzada; en particular, nos dice Justo Pastor Mellado, “coincide con una zona residencial asignada al nombre edilicio de Dittborn”.¹⁰⁰

González va ensamblando sus trabajos a la manera de Eugenio Dittborn, pero desde su historia personal. “De ahí que la poética del corte y confección sirva de campo común a los trabajos desplazatorios de Nury González, pasando a recuperar los vestigios de las primeras inscripciones



Nury González, Paisaje chileno (1997) políptico serigrafía, matrices de bordados, textocenizas. 250 x 600 cm

pictográficas del territorio”.¹⁰¹ Desde sus primeros trabajos, en la exposición *Seis*, en Galería Sur (1985), donde presenta “Hilvanes y respuntes”, repetirá el gesto para la exposición en homenaje a los 50 años del Premio Nobel a Gabriela Mistral, pre-



Nury González, *Historia de cenizas* (1999) Instalación galería Gabriela Mistral. 117 fardos de algodón vidrio y textos, dibujos al muro

sentando la obra *El cajón del sastre* tomando tres versos de la poeta, que bordará en seda negra sobre tela de cashmere marrón a rayas. "Formando con retazos de poemas un (otro) gran poema, desajustado, re-hecho, sometido a re-dimensiones de costura, dando lugar a un enunciado plástico que no se somete a las subordinaciones de la ilustratividad", escribe Justo Pastor Mellado

en el catálogo.¹⁰² El título en este caso, hace referencia explícita a Marx, a saber, al uso que Marx hace de los ejemplos de la actividad del sastre y del tejedor en el análisis de la fuerza de trabajo al comienzo de *El Capital*.¹⁰³

En su obra *Correspondencia* (2001), repetirá un bordado, pero de agujas sobre tela de cashmere negro. En el catálogo para la exposición *Fantasmatic*, la curadora le da un espacio para que escriban los artistas y fundamenten su obra con estas palabras: "El tejido es una actividad de ligazón, de relación. El tejido, en cuanto entrecruza una trama y una cadena, metaforiza toda relación interna entre dos individuos, entre dos imágenes, entre dos obras".¹⁰⁴ En la resolución gráfica que reproduce una huella, dibujada por un tejido metálico por un lado suave y en sentido inverso punzante, propone el incierto estado de vinculación, con el arte, el lugar y el género.



Nury González, *Correspondencias* (2001) instalación dípticos, paneles sobre cachemira negra y 600 agujas, silla, telas

Más allá, nos encontramos con el perturbador escenario de los artistas al llegar la Transición. Ejercitan sus producciones entre memoria y desmemoria; en el desplazamiento y traspaso crean ciertas condiciones de visibilidad que impidan la detección fantasmal de la década pasada.

Los trabajos de Nury González también rescatan la memoria de sus propios antepasados españoles y de sus labores domésticas:

Por descripciones de mis abuelos, supe de las vasijas de greda en que decantaba el aceite de oliva, de las plantaciones e hilado del cáñamo, del sacrificio ritual del puerco, de la técnica centenaria del lavado de la ropa en el río y su posterior blanqueado con cenizas, del ejercicio obligatorio, de la costura y la disciplina del bordado, para vencer el tedio del mediodía, padre de todos los vicios. De niña, confundía las enseñanzas primarias de los oficios domésticos con los relatos heroicos del exilio y las dos guerras.¹⁰⁵

Nury participa para la exposición *Del Otro Lado* en el Centro Cultural Palacio de la Moneda (2005). Machuca escribe sobre la obra de González y otras artistas: “La mezcla entre tradición y actualidad proyectada por dicha recuperación, sumada a las operaciones formales de índole citacional le han otorgado a la imagen de lo femenino un nuevo espesor lingüístico y semántico”.¹⁰⁶ González logra mirar lo arcaico de nuestras culturas, sacando a la luz signos y símbolos de nuestro propio pasado arcaico. Puede ser una frazada, o las puntas de flechas de los cazadores recolectores, los anzuelos de pesca, etc., elementos que en ese pasado dijeron algo y que hoy dicen otra cosa. Para la antropóloga Sonia Montecino hay un rescate en estas obras, pero también un homenaje a nuestras culturas. “Ahí veo –añade– un ‘femenino’ que es capaz de asir la tradición, de portarla, pero transformarla en otra cosa”.¹⁰⁷

Algunas de sus obras más recientes se reúnen en la exposición *Sueño de una noche de verano* en Galería D21 (2012). “Para mí era fascinante la idea de que la lana que se le sacaba a una oveja pudiese construir un soporte, soporte que en pintura es clave. [...] Mientras amasaba los vellones a orillas del Riñihue, no podía evitar pensar en que eso era como la metáfora de este país, donde al parecer ya no hay trama ni urdimbre, una cuestión sobre la que estuve reflexionando durante todo el año 2010”.¹⁰⁸



Nury González, *Dripping* (2001) variación sobre Pollock 495 x 225 x 25 cm

Sobre el fieltro amasado imprime en serigrafía las palabras EXILIO. “Una a una fui tirando las letras que conforman la palabra exilio, y esa palabra, que parte ordenada, producto de la corriente termina desordenada en la otra orilla del lago, en el borde/ frontera/fisura, que puede ser leído como metáfora del exilio”.¹⁰⁹

González además de la docencia se encuentra vinculada como asesora en el espacio Balmaceda 1215, un centro artístico para jóvenes talentos, con talleres breves gratuitos especializados en diversas áreas, generando un espacio de vinculación con las obras más actuales. Desde 2011 es directora del Museo de Arte Popular (MAPA).

MARIO SORO (1957)

La obra de Mario Soro¹¹⁰ se ha caracterizado por llevar al extremo las reflexiones técnicas de la imagen buscando plasmar una reflexión sobre los distintos aspectos biopolíticos de los dispositivos sociales de control social. Incursiona en el grabado, las instalaciones, las acciones de arte o y la performance. Reconociendo la influencia de Eduardo Vilches (“nos brindaba información subterránea, como las referencias de Camnitzer”),¹¹¹ realiza una de sus primeras obras en la Escuela de Arte UC, utilizando como soporte de obra el patio de la escuela, con la impresión de 600 cruces blancas con cal sobre la tierra (1980).

Su formación por el lado familiar es propia del ambiente que se vivía a fines de los sesenta. En Mario Soro conviven “el proyecto de la izquierda, los programas de desarrollo salvíficos de la falange DC, la Teoría de la liberación cruzados con lecturas de Puebla, de Medellín, del Concilio Vaticano II en el contexto de los Gobiernos de Frei y de la Unidad Popular, el Golpe y la dictadura”.¹¹² Inicia sus estudios de arte en la Escuela Experimental Artística, donde el primer año será “casi literalmente el curso preliminar de Johannes Itten y Albers. [...] Tenía mucho que ver con el funcionalismo de la Bauhaus”.¹¹³ Decide entonces postular a Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso,¹¹⁴ que en sus palabras “resultó una decisión fantástica”:



Mario Soro, La mesa de trabajo de los héroes (1990) técnica mixta 60 x 45 cm

Debo agregar la dimensión poética del arte que se abrió a partir de aquella estructura vivencial, referida a la mirada concreta de la ciudad, el proceso de la observación. [...] Por otro lado, estaba este reconocimiento de la visión americana que se me abrió a partir de estos argentinos que se habían venido a Chile, entendí que había una carretera transoceánica y transandina con Buenos Aires... Girola, Godofredo Iommi eran tipos que habían participado de las vanguardias argentinas de los años 30, 40 y 50.¹¹⁵

La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso dio forma a la célebre Ciudad Abierta de Ritoque. En palabras de Sam Nemeth: “Un pueblo en la playa, hecho por arquitectos, a partir de pedazos de madera, una de las experiencias arquitectónicas más intensas que haya tenido”.¹¹⁶



Mario Soro, *La mesa de trabajo de los héroes* (2002) técnica mixta

En su obra también encontramos vestigios importantes de sus intereses juveniles en los proyectos de la izquierda, por ejemplo la figura del Che, que estudió en una serie de trabajos en un tiempo en que ya había visto desaparecer los socialismos reales. Realizando la serie que inicia y expone en *Zona Fantasma* en Galería Gabriela Mistral (1996) y que va a presentar para *Chile 100 años de arte visuales* en el Museo Nacional de Bellas Artes (2000) en la sección "Historias de recolección", reagrupa y dispone material de su archivo organizado desde la cita de *La mesa de trabajo de los héroes* (1991). "Los materiales recuperados son reprocesados y dispuestos mediante una escenificación que remite al panóptico y el panteón";¹¹⁷ los que se recomponen desde su archivo.

Mario Soro pasará por varias experiencias en su aprendizaje a través de los cambios de los ochenta. Entre estos hay un año sabático, en el que tendrá

"una aventura romántica con la práctica de la pintura. Iba a un taller romántico que era lo más decadente que había en Santiago: el Taller de la Academia la Alhambra.¹¹⁸ [...] Fui feliz, no lo niego, ebrio de trementina y besos [...], naturaleza muerta, brillos, transparencias".¹¹⁹ Continuará su aprendizaje luego en el taller de Eduardo Vilches, donde los problemas eran los desplazamientos del grabado. Ahí Vilches invita a Nelly Richard, Leppe, Altamirano, Dittborn y a miembros del CADA a observar estas operaciones. Como otros artistas de su generación, Soro declara haber tenido una cierta tensión con la Escena de Avanzada: "La dictadura del significativo [...] que no dejaba espacio para reconocer los cruces híbridos".¹²⁰ Recuerda además la vuelta a Chile de Antúnez y de Balmes, y de este último más tarde a la Universidad Católica, que califica como "desastrosa".¹²¹

A propósito de ellos, Soro cuenta que en un punto intentó acercarse a la APECH (Asociación de Pintores y Escultores de Chile), pero que terminará distanciándose de ella y conservando una memoria bastante crítica de la postura que tuvieron Balmes y Antúnez en ella. Cuando el primero vuelve a Chile y asume como director de la APECH, "propone una restitución histórica literal con esta metáfora: 'el que no se suba al carro de la victoria será avasallado por sus ruedas'.



Mario Soro, *El ejerci(to)cio de la docencia II* (1994) instalación y técnica mixta, medidas variables

Y por otro lado está Antúnez, quien sostiene que hay que eliminar todos los territorios espurios del grabado como la fotocopia, el *offset*, etc., y lograr que éste vuelva a ser lo que había sido durante los 60's".¹²² Luego de una corta experiencia de trabajo en el diseño publicitario, Soro buscará formar su propio taller de grabado gracias a una beca de excelencia, cuya plata la gastó toda en una prensa que instaló en los talleres que tenía en esa época en calle Monjitas 619,¹²³ en el centro de Santiago.

A raíz de esa invitación del taller de Vilches a los de la Avanzada para ver los trabajos de los alumnos, Mario Soro presentará su performance *Grabado a la punta seca sobre los corazones de la Universidad Católica* (1982), que tuvo como consecuencia que Nelly Richard, "en un gesto temerario nos invitara a la Bienal de París".¹²⁴ Gracias al registro que queda de esa muestra (fotografías de la performance) más tarde será incluido en la última exposición en el extranjero de la Avanzada, *Cirugía plástica*, en Berlín (1989). La experiencia tendrá de dulce y de agraz para Soro: "Entendí que mi modo de inserción en el mundo, después de la experiencia de Berlín,

siendo testigo directo de la caída del muro socialista, participando en la muestra *Luft Brücke – Puente Aéreo–* [...] era definitivamente otro".¹²⁵ Ese otro espacio será la docencia, un espacio de sustentación y retribución que para él se volverá en algo "central".¹²⁶



Mario Soro, *Grabado es la impresión eimpregnación transpiración trasposición transgrección de 900 muertos en la memoria del género humano*

ALICIA VILLAREAL (1957)

La filiación inicial de Villareal¹²⁷ es con las enseñanzas del taller de grabado de Eduardo Vilches, junto a su experiencia de estudios en Comunicación Social que, reconoce, marcó su trabajo. En éste encontramos una dimensión reflexiva sobre la memoria personal y colectiva, sobre el lenguaje y los medios de producción artísticos. Adriana Valdés ha dicho de su obra: “En el caso de Villareal, pienso primero en la minuciosa supresión de lo subjetivo y lo personal de la artista (no en vano, cuando le pregunto por su genealogía, nombra a Eugenio Dittborn)”.¹²⁸

En uno de sus trabajos previos, su exposición *Fuera de caja*, ejercicios para el uso de la gramática, Galería Gabriela Mistral (1994). En la filiación crítico-experimental de Corte y Confección “puede ser entendido, en uno de sus aspectos lingüísticos más importantes, a partir de una figura acuñada por Dittborn en *La feliz del Edén*:¹²⁹ la operación del grabado, en la medida que destituya el fundamento afincado en un origen, es susceptible de ser comparado con los efectos inquietantes acaecidos sobre un cuerpo o sobre muchos cuerpos infectados por algún virus. El grabado como epidemia, como contagio”.¹³⁰ Es visible una hibridez creadora que marcará su trayectoria, similar a su predecesor en “su pasión por el orden, lo enciclopédico, por las colecciones”.¹³¹ El rescate de esta cita sobre Greenaway equivalente a Dittborn, que hace Alberto Madrid, se refiere a los procedimientos constructivos de la obra, aciertan también para Villareal.



Alicia Villarreal, *El almacén de la educación* (1996) galería Gabriela Mistral, proyección de luz, y en puerta entreabierta del sótano.

En cuanto a la hipótesis de reflexividad que se indicaba, con su teoría y praxis, en una de sus logradas obras *Por el ojo de la cámara* (1990) recorta y proyecta a la pared formas de anfibios submarinos con luz propia. Considerando que hay que “medirla más por el gesto”,¹³² Gonzalo Arqueros escribe sobre su instalación “El almacén de Educación” en el catálogo *Zona Fantasma* (1996): “Refiriendo metonímicamente al texto institucional desmantelado a través de la silueta luminosa de sus fragmentos, ahora fantasmas del sentido arrojados al autismo de su descripción y reclasificación infinita”.¹³³ Vuelve a las proyecciones lumínicas, esta vez son los pupitres, sillas de las salas de clases recortadas y proyectadas en luz blanca a la pared. Con el mismo proceso, recorta formas, elementos utilizados en la enseñanza y los imprime sobre papel acolchado. “Amarrando fragmentos, queriendo atrapar algo de sentido”.¹³⁴

Alicia crea formas biomórficas como símbolos, como letras de un alfabeto propio que conspiran ante las nociones limitadas del espectador en múltiples interpretaciones. A partir de estas formas (un cono para medir volúmenes de líquidos, una balanza), interviene el muro de escuelas rurales: “Sus murallas, que la artista troquela, con formas recortadas de útiles escolares, de material educativo”.¹³⁵ La artista hará un registro fotográfico de estas intervenciones para ser exhibidas, como las seleccionadas para la itinerancia de la exposición *Fantasmatic: 9 Artistas chilenos contemporáneos* en gira por el Asia (2002-2006).

Para la I Trienal de Chile (2009) es invitada por el curador Roberto Amigo a la exposición *Territorios de Estado: paisaje y cartografía. Chile, Siglo XIX*, donde presenta “Grabar el Territorio”, que

consiste en 43 pupitres del Internado Nacional Barros Arana intervenidos por Villareal con cortes, serigrafía y ensamblaje. Aborda el paisaje desde la enseñanza como el momento de la conformación de nuestra identidad a partir de la demarcación de pertenencia al territorio nacional: “El banco escolar es visto aquí como un campo de batalla, un espacio de tensión y comparación de todo orden donde aparece el mapa como superposición de huellas inscritas; desde el trazo impreso procedente de textos escolares, las marcas e incisiones realizadas como acto de rebeldía escolar y los rastros de sucesivas reparaciones”.¹³⁶



Alicia Villareal, Museo del barrio (MUSBA) (2007)

La permanente reflexión de Alicia Villareal respecto al tema de la educación es abordada con nostalgia, ironía y obsolescencia. Los muros, las aulas y los objetos educativos están caducos para la educación en tiempos de los soportes virtuales. “Es obvio que las murallas de las escuelas no limitan ya el espacio del conocimiento”, dice Valdés. Esto es propio de lo que McLuhan llama “la galaxia de Gutenberg”,¹³⁷ refiriéndose a estos espacios de transmisión de conocimientos.

MARIO NAVARRO (1970)

En París, Mario Navarro¹³⁸ expone *The New Ideal Line (la cité du Charbon)*, en la galería Bernanos (1994). De regreso a Chile presentará junto a su hermano Iván *Las cosas y sus atributos*, Galería Gabriela Mistral, y Mario montará *The New Ideal Line (El Ekeko)* (1996). "Se trata de un políptico tridimensional construido a partir de la organización de 163 cajas de cartón, elemento recurrente del artista desde su exposición colectiva *Estética de la dificultad* en el CyAC de Buenos Aires (1993). En nuestro lenguaje, nos dice Cristián Silvas en su presentación de la muestra, se suele emplear la expresión "andar más cargado que un ekeko",¹³⁹ lo que aplicado a las artes visuales puede referirse "a aquellos artistas que se exceden en el uso de los recursos plásticos o que saturan su obra al intentar abarcar una cantidad desmedida de información".¹⁴⁰ Por el contrario, los proyectos de Mario Navarro se caracterizan justamente por la economía de recursos y una austeridad formal.

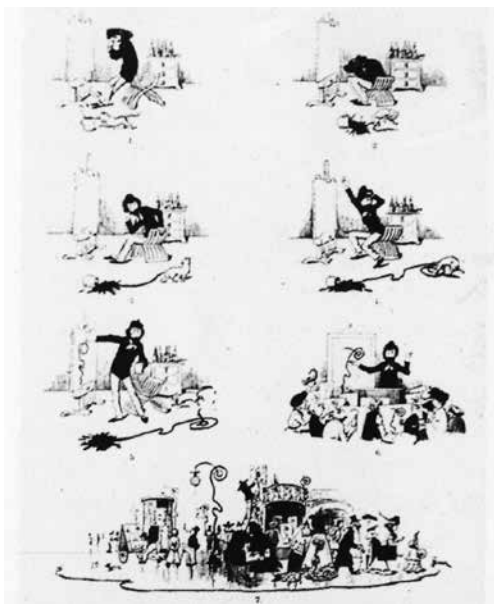
Navarro emplea el dibujo como proceso de experimentación. "Con frecuencia se ha señalado que *el dibujo es pensamiento*", dice Silva; "se trata del medio plástico con mayor protagonismo y determinancia en su obra".¹⁴¹ Recordemos la filiación de Navarro con Eduardo Vilches y con

la Avanzada, que mantenían una relación "extraordinariamente restrictiva y reflexiva con respecto a la naturaleza del dibujo".¹⁴²



Mario Navarro, *The New Ideal Line (El Ekeko)* (1994) políptico tridimensional construido con 163 cajas de cartón

En esta traducción de las enseñanzas, donde se exploraba por extensión hacia la instalación y lo performático, el dibujo a mano alzada con sus variaciones de calidades y borrones de correcciones, no se veía con los mejores ojos. "Toda la asepsia que se quiere conseguir en la obra, se puede ver arruinada por la humanización que le confiere el dibujo; toda la *información confidencial* puede quedar revelada".¹⁴³ Pero hay otros aspectos en relación a la traducción de las referencias locales directas. Mario explica como era el escenario que enfrentaban: "A partir de los 90's se empieza a acelerar todo y el artista queda convertido en una especie de atleta o futbolista que tiene que instalarse antes de los 30 años. Y a nosotros se nos estaba pasando la hora, por lo que honestamente empezamos a hacer lo que podíamos, lo que estaba a nuestro alcance, para entrar en competencia. Esa competencia, de todos modos, estaba para muchos de los artistas de mi generación



Mario Navarro, Small Cause-Gret Eftet: The new ideal Line en Cartoons About Modern Art (1973) en el catálogo Tate Gallery, Londres, Inglaterra

cruzada por el interés por un discurso crítico”.¹⁴⁴ La reflexión crítica se abre a la influencia del mercado.

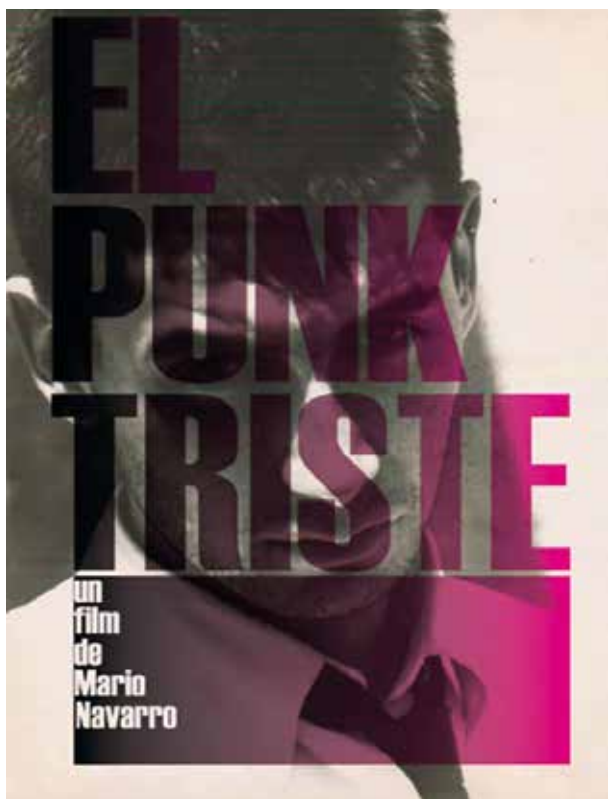
En el proceso que precede a la obra, el azar funcionará para Mario Navarro cuando se encuentra con un libro de chistes sobre arte moderno: *Cartoons about Modern Art*. En particular le llamó la atención el título de una de las ilustraciones, “Small Cause-Great Effect: The New Ideal Line”. La frase descontextualizada y reubicada en su propia obra adquiere la cualidad de resumir eficazmente algunas claves que estructuran el cuerpo de su trabajo. Desde 1993 Mario Navarro decide encabezar los títulos de sus trabajos de esta manera, configurando su producción como una sola operación en el tiempo. A juicio de Cristián Silva, el hecho que “The New Ideal Line” o “T.N.I.L.” se haya vuelto una noción que recorre todo su trabajo “ilustra además la conducta contemporánea de la nación chilena, confundida por una especie de *fata morgana*

neoliberal (en este sentido no es casual que T.N.I.L. esté en inglés, idioma oficial de la economía y de las artes visuales)”.¹⁴⁵

Para la XXVII Bienal de Sao Paulo (2006) presentará *The New Ideal Line (Opala)*, 2002-2007. En este trabajo hará una relación con el modelo Chevrolet Opala fabricado en Brasil a fines de los años sesenta, el cual fue usado por la mayoría de los servicios secretos de las dictaduras sudamericanas. La obra ofrece una reflexión crítica de la fragilidad de la memoria ante los



Mario Navarro, The New Ideal Line (Opala) (2001) Instalación, técnicas mixtas, dibujos en carton , lana, presentado en la Bienal de Sao Paulo



Mario Navarro, Afiche El Punk Triste (2008) Performance de una Nostalgia

hechos de violencia política ocurridos durante la dictadura.¹⁴⁶

El 2008 es uno de los nueve artistas invitados por el curador José Miguel G. Cortés a *Cartografías disidentes*, en el MAC. En la muestra nueve artistas realizan nueve videos sobre nueve ciudades españolas y latinoamericanas, preguntándose por las políticas del espacio urbano, las identidades y su relación con la ciudad. Mario Navarro presenta “El Punk Triste: performance de una nostalgia”.¹⁴⁷ Realizado entre agosto de 2007 y enero de 2008 en Santiago, se basa en la biografía del poeta y compositor chileno Álvaro Peña-Rojas, nacido en Valparaíso en 1943, quien a comienzos de los años setenta formó en Londres, junto con Joe Strummer (*The Clash*) la ahora legendaria banda *The 101ers* o como él la llama, *Los ciento uneros*. El video-arte es protagonizado por el artista Hugo Cárdenas, que se convertirá eventualmente en portavoz de la escena underground santiaguina de los años

ochenta, donde el movimiento punk siguió las mismas referencias británicas como en el resto del mundo. Jugando con el género documental, mezcla biografía y ficción. “Se representa al pasado por medio del recorrido de lo que ya no está, en el contexto de fines de la dictadura apareciendo como un movimiento contracultural al Chile que comienza a vislumbrar la transición democrática”.¹⁴⁸ El folleto del museo menciona además que en el video encontramos la mirada un tanto melancólica de toda una generación que, desencantada, observa con una cierta tristeza y desilusión todo lo que esperan y en lo que se han convertido.

En su introducción a “El punk triste”, el curador José Miguel G. Cortés describe una mezcla de artes visuales y comunicación de masas:

Una seria reflexión acerca de la memoria social y política de su país. Chile y sus gentes han soportado dificultades dramáticas en un pasado no muy lejano debido a la dictadura militar y en las últimas décadas, con el gobierno de centro-izquierda, han emprendido un camino incierto al no llegar a cumplirse todas las esperanzas e ilusiones puestas en él. [...] Los anhelos sociales y políticos de antaño parecen haberse disuelto en una sociedad neoliberal que, como comenta el protagonista de su video “no tiene alma”.¹⁴⁹

La periodista Macarena Urzúa describe hacia el final de su artículo: “El recorrido casi sonámbulo por la ciudad acaba en un dibujo, una cartografía que se va blanqueando y va quedando sin marcas del pasado, desmarcada de la memoria, pero sin embargo se presenta claramente como una cartografía del odio y del desencanto”.¹⁵⁰

Práctica de Objetualismo Duro

PABLO RIVERA (1961)

Pablo Rivera¹⁵¹ trabaja desde la escultura y estudia las formas de objetos preexistentes con los que realiza series de ejercicios, interesado en sus formas como estructuras abiertas a diferentes comportamientos y relaciones. Como esos juegos en los que algunas formas se anudan pero en un solo movimiento de desplazamiento se sueltan. Ensamblando a la manera de bisagras, algo similar a las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn con sus pliegues para estar en tránsito. Da muestra de ello en su obra *El sitio de las cosas* (1997), en la Estación Metro Parque Bustamante. Se trata de tres figuras idénticas, fabricadas industrialmente con resina de poliéster y fibra de vidrio que con la pátina imitan la oxidación del cobre. Rivera explora el movimiento de escalas y espacios que los prototipos generan al ser emplazadas “como una zona de tránsito”.¹⁵² El artista se adelanta y propone 6 modelos de emplazamientos. Catalina Mena escribe en el catálogo: “Pablo Rivera cree que las cosas, a pesar de sí mismas y de nosotros, montan sus propias estrategias de sobrevivencia”.¹⁵³

Rivera trabaja con materiales tan diversos como el plástico, el mimbre, la madera, la cerámica o resina de poliéster como en el caso mencionado. “Le interesa el conjunto de operaciones que hacen del objeto y el espacio un soporte de sentido y significación”, apunta Gerardo Mosquera.¹⁵⁴ En su obra encontramos referencias al arte minimal y a artistas como el norteamericano jamaicano Martin Puryear, como en la obra *Tejemanaje (proyecto Chimbarongo)* (1994), que cuestiona los problemas formales de la disciplina de la escultura, su relación con la ciudad, el monumento y lo artesanal.

Para la exposición *Chile 100 años artes visuales*, Rivera presenta la intervención de un “universo objetual complejo”,¹⁵⁵ como es la arquitectura funeraria. Para la ocasión el artista contrató varios nichos en el Cementerio General de Santiago, instalando detrás de una vitrina los prototipos



Pablo Rivera, *El sitio de las cosas* Modelo de emplazamiento # 6 (1996)



Pablo Rivera, Modelo del emplazamiento # 2 Resina de poliéster, poliuretano y patinas (dimensiones variables) montaje en Estación Metro Baquedano



Pablo Rivera, Purgatorio (1995-1998) Instalación a perpetuidad en nicho crematorio del Cementerio General, Santiago. 5 prototipos de madera aglomerada

empleados para producir su obra *Mimbrinal*, la cual fue presentada a su vez en la I Bienal del Mercosur (1997). Se trata de un conjunto de formas en gran formato, “procedentes del imaginario de los prototipos de la industria metalmecánica. Obviamente, se trataba de prototipos inútiles. Lo importante era verificar que, en la relación del metal, lo que criticaba Pablo Rivera era la ‘utilidad’ metalmecánica de la escultura chilena contemporánea”.¹⁵⁶

Su trabajo se caracteriza por una distancia crítica a la escultura sin abandonar el campo de la escultura. Rivera dice: “Una de las cosas que está siempre latente en mi trabajo es que sea lo menos obra posible, porque creo que cuando alguien dice que algo es escultura, por ejemplo, hasta ahí no más llegó. Cuando eso pasa, dejaste en esa definición toda duda endosada a esa certeza. Entonces, me interesa esa cosa más evanescente del territorio intermedio, donde uno no puede decir qué es”.¹⁵⁷ Es lo que propone en su exposición *El arte de escalar* en galería AFA (2010). Al ser entrevistado expresa: “Cuando trabajo más escultóricamente, por decirlo de alguna manera, lo hago a partir de formas que ya existen, de objetos que movilizo de un territorio a otro. Y en un momento dado, estando en la galería, me pareció pertinente una observación que había hecho respecto a otro mundo, el de las piezas de escalada que, para mí, tienen un valor estético e incluso escultórico”.¹⁵⁸

En este juego deportivo dispone las presas de escalar en el muro de la galería, “redistribuyendo las categorías significantes de materialidad, manipulación y emplazamiento, como también reprogramando la percepción –física y cultural– que tenemos del lugar”.¹⁵⁹ Con ello resignifica el espacio a través del objeto.



Pablo Rivera, Teje-Maneje (proyecto Chimaronk-o) (1994) mimbre tejido 250 x 230 x 130 cm

Grupos de estrategia de inscripción

Los discursos teóricos del arte de la década de los ochenta estaban influenciados desde afuera, y tal vez por ello exista una interpretación fallida o incompleta, o ciertos errores de traducción. Hemos revisado cómo momentos de la experimentación con el significado lingüístico y de las interpretaciones del arte conceptual duro que sucedieron a la visita de Joseph Kosuth en 1971. La actitud respecto a la pintura estaba influenciada por Kosuth, el cual ataca el retorno a la pintura, acusándola de "fascista".¹⁶⁰ La misma Nelly Richard tenía a la pintura como objeto de desprecio.

Lo cierto es que para la generación de pintores que se formaron entre discursos un tanto crípticos ocurrían ciertos excesos, como el caso del Altamirano, "que encontraba despreciable a Bacon".¹⁶¹ Sin embargo hay toda una línea tan interesante que Deleuze analiza en la *Lógica de la sensación*. En el análisis de la teórica Paula Honorato, Deleuze nos recuerda que en la obra de Bacon "lo pintado es la sensación".¹⁶² Cuando "Deleuze está pensando en "una pintura figural en oposición al realismo y a la abstracción", dice Machuca.¹⁶³ Así, cuando se está hablando de la pintura, que está pensando Deleuze y sobre todo Lyotard para estos artistas, es necesario identificar la línea de formación de los teóricos de los ochenta. "Por esos años Valdés lee a Sontag, Richard a Kristeva, Marchant a Derrida, y Mellado lee a Lyotard".¹⁶⁴

Es indudable que serán todos un gran aporte en el campo de la teoría de esos años. Sus reflexiones generaron grandes avances en la difusión de los análisis lingüísticos y narrativos del arte crítico.¹⁶⁵ Pero por otro lado estaba el escritor Enrique Lihn quien debido a su cultura es alguien que puede hablar de estructuralismo y además traducirlo a un lenguaje local. Se podría decir que Lihn se sitúa respecto de la Avanzada en "una especie de tercera posición".¹⁶⁶

Al mismo tiempo Lihn es de los pocos que ha estudiado y rescatado para el público algunos discursos claves de la historia de Chile, que han sido ininterrumpidos desde que existe la República: voces cultas y audaces, como Andrés Bello, José Victorino Lastarria o Pedro Balmaceda en el siglo XIX, como Pedro Prado (fundador del primer grupo interdisciplinario a la manera de las vanguardias europeas, el Grupo de los Diez), o como Joaquín Edwards Bello o Vicente Huidobro, únicos chilenos que adhieren al grupo de los dadaístas.

A ellos se suma luego autores más contemporáneos silenciados por largo tiempo, como Juan Emar en los años veinte, el grupo Mandrágora de escritores surrealistas hasta Patricio Marchant y el poeta, ensayista y americanista Luis Oyarzún, sólo por nombrar algunos. Éste último fue clave en reconocer la importancia de Barthes y su énfasis en el entramado que son los textos y en los mecanismos que definen su significación, así como los códigos y sentidos culturales que atraviesan una obra. "La semiótica barthesiana va un paso más allá del estructuralismo pues junto con hacer un estudio de este tipo, territorializa y relaciona el texto con la cultura", dice Roberto Hozven.¹⁶⁷

Lo que va a suceder entonces en la generación de los noventa es que resulta influida por este matiz previo y darán un giro prescindiendo de la escritura teórica de otros, escribiendo ellos

mismos sobre su trabajo, autogestionando sus espacios y en algunos casos, creando grupalmente estrategias de inscripción. Eugenio Tironi, se refiere además a otro elemento influyente en la constitución de la postura teórica de esta generación: “A fines de los años 70 surgió en Europa un movimiento intelectual que se alzó contra los discursos totalizantes –los llamados metarrelatos–, propios de una modernidad obsesionada con la idea del progreso y de la trascendencia. Este movimiento, el posmodernismo, se planteó a favor del relativismo, de la paradoja, de la ironía, de la diferencia, del pastiche. [...] Da la impresión de que Chile hubiese entrado a la condición posmoderna, donde el no-relato es el relato. Es un cambio mayúsculo”.¹⁶⁸

Con todo lo anterior, alrededor de 1997 con el aumento de artistas egresados de las nuevas escuelas de arte de universidades privadas, existe un ambiente disperso y desigual, y los jóvenes egresados en busca de su inserción y reconocimiento en el escenario de las artes visuales no cuentan como los artistas egresados de la Universidad de Chile o de la Escuela de Arte UC con la filiación directa de sus maestros que les van abriendo un camino de continuidad. Estos espacios de continuidad eran, por ejemplo, exposiciones como *Zona Fantasma*, la *I Bienal de Arte Joven*, al CyAC de Buenos Aires. En esta situación asimétrica algunos artistas van a articular grupos autogestionados creando un original escenario nómada, toman distancia de museos y galerías y con total independencia exponen en espacios públicos alternativos.

Jemmy Button Inc.

Fundada en 1993 por los artistas visuales Mónica Bengoa, Mario Navarro y Cristián Silva. Durante su primer año contó con la participación del curador Justo Pastor Mellado. El objetivo de la agrupación era la de “producir y habilitar las condiciones de circulación de la obra de sus miembros y la de otros artistas”.¹⁶⁹ Mario Navarro cuenta que decidieron hacer Jemmy Button cuando ante “un cierto descampado” del mercado del arte en los noventa.¹⁷⁰ Algunos comentaban que habían “copiado a Dittborn”, pero “no fue así”, nos dice Mario Navarro, “por mucho que Dittborn tuviera por supuesto que ver”.¹⁷¹ Otro que recuerda ese tiempo es Cristóbal Lehyt: “Mónica Bengoa, Cristián Silva y Mario Navarro fueron fundamentales, un poco más grandes que uno, todos de la Católica y todos haciendo cosas extrañas, como por ejemplo la fundación –junto a Justo Pastor Mellado– de Jemmy Button Inc., algo que nos parecía muy extraño: perder energía en eso, criticar / homenajear a Dittborn tan directamente, no entendíamos realmente la lógica (¿por qué ese nombre?!). Los trabajos eran buenos, era algo vital”.¹⁷² En 1995 publicarán *Taxonomías* “ignorando y desafiando la sentencia de ‘las obras hablan por sí solas’. [...] Aun cuando estas proyecciones textuales tienden a carecer de pulcritud literaria o a veces, a superar en nitidez y profundidad a la misma obra plástica”.¹⁷³ La experiencia los ayudó a no tener que apelar a grandes estrategias discursivas. “Después de cuatro o cinco proyectos cada uno empezó a definir sus propios caminos”.¹⁷⁴

Galería Chilena (GalChile)

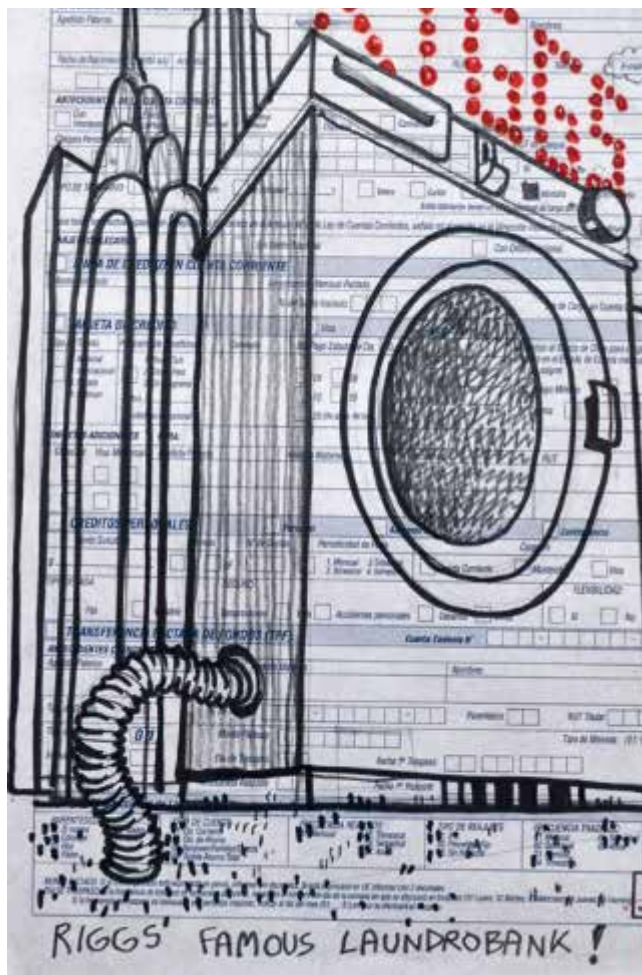
Fundada en 1997 por los artistas Felipe Mujica, Diego Fernández y José Luis Villablanca, funcionará hasta el 2005. Con el propósito de organizar exposiciones efímeras de carácter

itinerante, invitando a otros artistas. Con Galería Chilena expusieron los artistas Cristóbal Lehyt, Mario Navarro, Juan Céspedes y Rodrigo Galecio. Cuenta Lehyt: “Directamente conectado con Colonia: Galería Chilena, con Felipe Mujica, José Luis Villablanca y Diego Fernández, todos alumnos (más o menos) de los antes mencionados –pero también amigos/colegas. Felipe y Diego exponen en Colonia y se conectan con Christian Nagel (galerista fundamental de esa ciudad) y éste les dice que tienen que empezar algo más organizado, crear una escena. Y ellos vuelven y crean un espacio independiente, con José Luis, itinerante, entretenido y crítico”. Lehyt añade que la situación a la que se enfrentan en los noventa: “La transición era nuestra realidad. Eso significó estar abiertos a muchas cosas simultáneamente, [...] saber que estábamos en Santiago y que había existido un trabajo crítico que no era el nuestro, que se había tornado demasiado amargo en su recepción, que era tiempo de hacer trabajos nuevos y buenos”.¹⁷⁵

Hoffmann's House (H'sH)

Fundado en 1999 por los artistas Rodrigo Vergara (1974) y José Pablo Díaz (1975), como Galería de Arte Móvil Hoffmann's House.¹⁷⁶ Francisco A. Godoy señala: “Con la casa a cuestas, se titula la editorial del catálogo de Hoffmann's House, proyecto de título de estudiantes de arte de la Universidad Finis Terrae en 1998. Con la casa al hombro podría ser también, simulando el peso de la cruz en Cristo como símbolo de sacrificio. Pero este sacrificio contemporáneo responde a otras situaciones: es la dificultad de inclusión de artistas en el medio nacional sin el ducto Universidad de Chile o Universidad Católica”.¹⁷⁷ Con su vivienda social básica se desplazan por la ciudad, circulan por Galería Animal y Metropolitana, y Matucana 100 en forma transversal. En una frase: “Poder hacer más con menos porque no queda otra”.¹⁷⁸

Es una situación nueva de los artistas formados en universidades privadas, en cierto sentido escuelas “emergentes”, que ante la dificultad de insertarse en un medio artístico que no crecía de forma simétrica al crecimiento de universidades impartiendo formación en artes, se sitúan en su propio espacio. Buscan, un sentido bastante literal, “hacerse un lugar”, por débil o precario que sea. De ahí que recurran a la figura de la “mediagua”, una vivienda básica, esencial,



Hoffmann's House Lope's show Robling Hall NY (2006)

mínima. “Así, Hoffmann’s House (H’sH) no puede sino leerse de forma relacional: son las cercanías y, a la vez, las diferenciaciones en su autonomía con los otros lugares (donde se emplaza y los otros lugares de arte) los articuladores del discurso”.¹⁷⁹ Una de las interesantes muestras realizadas fue el proyecto colectivo *The Daniel López Show* en Roebbing Hall, Nueva York (2007).¹⁸⁰ Diez artistas chilenos son invitados a participar: Iván Navarro, Mario Navarro, Patrick Hamilton, Mónica Bengoa, Cristóbal Lehyt, Rodrigo Vergara y José Pablo Díaz, entre otros. Realizan el videoarte *The Bolivarian Dream* (El sueño bolivariano, 87 min., 2006). La obra pone en escena el descalce de una nueva generación del borde (en el borde del siglo XX y XXI) que no se sitúa desde la críptica denuncia social de mucho arte precedente, sino que se reinstala en la virtuosa primaveral condición de la autogestión inclusiva y las nuevas reconfiguraciones de los límites disciplinares de las artes visuales”.¹⁸¹ Culminarán con el I *Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes* en Valparaíso (2005), que repetirán en Galería Metropolitana (2007).

Galería Metropolitana (GALMET)

Radicada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda (un lugar relativamente popular en Santiago) desde 1998, la propuesta de la Galería Metropolitana es particularmente interesante en esta línea de propuestas independientes de autogestión. En palabras de Francisco Godoy, se trata de un “espacio privado de exhibición de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a



Galería Temporal en vitrina centro de Santiago

nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas".¹⁸² En su presentación los dueños señalan que su programa de trabajo es múltiple, flexible y heterodoxo, y que intenta hacer confluir la teoría del arte con la praxis artística, "un modelo basado en la autogestión para el arte contemporáneo, siendo a la vez una organización social de base, autónoma".¹⁸³ La galería funciona como "espacio político desde una política del espacio, trabajando las mixturas entre historias de barrio e historia del arte, alta cultura y cultura popular, gestión empresarial y espíritu crítico".¹⁸⁴

Este punto es quizás lo más original y valioso de la galería, este cuestionamiento de los límites entre lo popular y lo culto: "lo popular" ingresa al espacio de "lo culto" a partir de los requerimiento que la galería asigna a los expositores, y "lo culto" (la galería de arte como institución cultural) ingresa al espacio suburbano, "permitiendo que quien quiera entre hasta el lugar/hogar".¹⁸⁵ Además es interesante notar que existe una relación directa de los dueños, Luis Alarcón y Ana María Saavedra, con algunos de los artistas de la Escena de Avanzada que han expuesto ahí (por ejemplo, Juan Castillo, Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn): los primeros eran parte del equipo de producción desde 1993 de la Revista de Crítica Cultural, que dirigía Nelly Richard.

Temprano reconocimiento en el extranjero

Algunos artistas que partieron tempranamente del país a completar su formación alcanzan reconocimiento muy jóvenes en centros mundiales del arte como Nueva York, Barcelona y Colonia.

EMMA MALIG (1960)



Emma Malig, La luna al este, Técnica mixta
38 x 48 cm

La obra de Malig¹⁸⁶ trabaja con la nostalgia, el destierro, la inmigración y la memoria. Sus trabajos representan la fragilidad de la existencia, logrando una sublimación de la materia papel, gracias a la depuración de un trabajo expresivo y una austeridad en las imágenes. Malig trabaja con distintos soportes de papel, en su mayoría fabricado por ella, con pigmentos y óleos que hacen emerger las imágenes entre pliegues y rugosidades. Semejando mapas de tierras remotas atestigua un sustento poético semejante al arte del haikú japonés, influencia que sin duda desarrolló a partir de su experiencia en Kioto.

Luego de numerosas exposiciones en Europa y Japón, expone *Territorios utópicos* en el MAC de la Universidad de Chile (2002-2003). En su presentación Carmen Muñoz describe el carácter fragmentario de la artista: "Al igual que su obra, la conversación que sostuve [...] con Emma Malig está configurada por fragmentos. Ella habla de imágenes y



Emma Malig, Canto, Técnica mixta 38 x 48 cm



Emma Malig, Cristalinas, Técnica mixta 38 x 48 cm

pinta como piensa. Ningún concepto que pueda dar una lectura equivoca a sus trabajos surge de su habla; lo anterior es, quizás, un correlato de la silenciosa monumentalidad de su pintura”.¹⁸⁷ Expondrá *Hoy cruzo la frontera* en Galería Animal (2009), donde cuenta el inicio de esta serie: “Comenzó con un sentimiento de desamparo e impotencia luego que el 2008 escuché en la radio francesa el anuncio de otro naufragio de emigrantes. Pensé en esos hombres, mujeres y niños desaparecidos en medio de un océano. Arrojados a las rutas del éxodo, pensé en Matías muerto en el exilio y pensé también en mi propia vida errante”.¹⁸⁸ Estas cartas se exponen a manera de cartografías, dibujadas, marcadas, dobladas sobre la mesa, o en el suelo de la misma manera, informal, trashumante. “Estas cartas son un ‘no-lugar’. Lo que es interesante de ese ‘no-lugar’ es que no hay nada a que aferrarse, sólo cenizas y abandono. Se podría decir que ‘el lugar’ se desvaneció, desapareció”.¹⁸⁹ Sólo se puede expresar el dolor cuando no hay nada a que aferrarse por la pérdida, el abandono, si no es con la poesía como bálsamo para la angustia, dice el periodista Batallé, con ocasión de su exposición *Tierra bruna* (2010), en Accueil, Francia. Jordi Batallé escribe: “Esta cartografía imaginaria no está exenta de buena dosis de poesía, único bálsamo contra la angustia que nos produce el imposible retorno a los paisajes de nuestra infancia”.¹⁹⁰ Nos hace pensar en Jean Baudrillard en *La precesión de los simulacros*, cuando lo real ya no es lo que era, “la nostalgia asume su pleno significado”.¹⁹¹

El 2011 expone *Atlas in Fine* en el Museo Nacional de Bellas Artes. En esta ocasión hace un paralelo entre dos cruces migratorios que ocurre cada año en el Estrecho de Gibraltar. Malig

articula una visión poética en torno a los conceptos de representación del territorio y los viajes. En su montaje instala tres enormes esferas que simbolizan las rutas de las aves migratorias que en busca de alimento bajan antes del frío invierno del norte de Europa hasta el cálido Sahara africano. Contraponen el recorrido inverso que hacen los nómades ilegales desde las costas del norte de África hacia Europa.

FERNANDO PRATS (1967)

Fernando Prats es un artista con una propuesta de investigación temática-artística de gran profundidad y en búsqueda de nuevos lenguajes plásticos.¹⁹² Su interés son los desplazamientos de los lenguajes artísticos, a través de las intervenciones en espacios sacros y geográficos. A los 30 años realiza su primera intervención en Chile en un espacio inédito: una iglesia. No era nuevo para Fernando Prats, que ya había realizado dos intervenciones similares en Barcelona, de donde llegaba con muy buena acogida de la crítica. De hecho, Prats fue descubierto en Barcelona por el curador Luis Monreal, a comienzos de los noventa, cuando éste era Director de la Fundación La Caixa de Barcelona, describiendo su obra como “postconceptual”, atendiendo a los desplazamientos operados en sus propuestas.

Anástasis. Intervención Iglesia de la Divina Providencia. Santiago (1997)

Para esta obra, Prats tardaría dos años en conseguir los permisos y el apoyo necesarios para realizar su proyecto de intervención en la Iglesia de la Divina Providencia. No obstante, el resultado fue un éxito. La revista *Art Nexus* publica un destacado artículo de la crítica colombiana María Elvira Iriarte sobre esta extraordinaria exposición:

Fue extraordinaria por muchas razones: la calidad del planteamiento estético, el asunto tratado, el ámbito expositivo. [...] En su intervención *Anástasis* el tema fundamental que sustenta la instalación actual se apoya en pasajes de la pasión y muerte de Cristo según algunos textos de los evangelios y frases tomadas de San Juan de la Cruz. La muerte que da vida. El misterio de la redención. Por eso la muestra se titula *Anástasis*-resurrección, elevación.¹⁹³

No es casual que Fernando Prats escogiera esta iglesia en Santiago para su intervención. Su inquietud lo ha llevado a conocer de cerca el interior de algunos monasterios, como el de la Divina Providencia en el barrio barcelonés de Lesseps, con su taller de hostias que Prats utiliza sin consagrar en varias de sus instalaciones.

El filósofo, teólogo y profesor de arte Friedhelm Mennekes S.J. es admirador de su trabajo y se refiere a estas obras de Fernando Prats así:



Fernando Prats, *Instrumento de redención*, (1997)
Confesionario, madera y cera. 357 x 24 x 22 cm.
Exposición *Anástasis*. Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago de Chile

A pesar de toda la sorprendente *religiosidad cristiana* de materiales y significados, hay que hacer constar que la obra de este joven artista chileno no es exactamente *arte cristiano* sino la variante de un conceptualismo empeñado en superar el plano del racionalismo puro y proporcionarle por elevación una más amplia visión del mundo. Lo racional trata de aliarse con lo intuitivo, lo actual con lo pretérito, lo ilustrado con la actitud romántica.¹⁹⁴

En particular, el *Retablo en homenaje a San Juan de la Cruz* expande una frágil capa de hollín sobre papel craft, cuyo trazo es como un rastro, una huella que confirma lo que no está. Asimismo la obra recuerda ciertas prácticas alquímicas, y otras formas antiguas de devoción: “En el *fuego* están las antiguas tradiciones religiosas y culturales de la ofrenda del fuego y del humo. Por eso ocupan el centro de sus concepciones, como ocupan el centro del culto en las diferentes culturas en cuanto ritos de purificación”.¹⁹⁵



Fernando Prats, *Retablo Homenaje a San Juan de la Cruz* (1997) Lápiz gráfita, médium de óleo y humo sobre papel 375 x 561 cm

El retablo es una de las obras principales de la exposición y es adquirida por el Decano de Teología de la Universidad Católica en Santiago, el teólogo Juan Noemí, y hoy forma parte del patrimonio artístico de la Universidad Católica. El teórico y doctor en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Víctor Hugo López, escribe sobre esta obra:

Los textos son parte de los Cánticos a la Subida del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz. Recurre, a la vez, a símbolos religiosos ancestrales y anteriores al cristianismo. La fragilidad y lo invisible son dos dimensiones de lo sagrado que aquí nos interpelan potentemente ya que *la apariencia es la revelación de la cosa en cuanto que recubre la invisibilidad de la cosa con un velo visible. Son las apariencias las que nos*

hacen ver la realidad, como afirma Raimon Panikkar en *Religión y cuerpo. El Discurso del Cuerpo y los Sentidos*. Ello expresa el sentido de la pieza como un manto que cae y las citas como una síntesis, corolario y afirmación del contenido.¹⁹⁶

En esta obra hay un diálogo entre arte y fe renovado con lenguajes contemporáneos. Prats utiliza materiales precarios, reciclados sobre papel craft; para ahumar sus papeles, fabrica un horno casero. Mennekes describe su técnica:

Colorea los papeles del gris al negro, colocándolos extendidos, por el tiempo que convenga, en lo alto de la campana. [...] Después las partículas de humo aparecidas en el papel quemado se transfieren a otro papel. Éste, ya en un nuevo estado físico, es, por así decir, papel transformado. A continuación, el artista sumerge los papeles así estratificados en una pileta llena de mezcla de agua y alcohol. Donde reciben el *baño* fijador. Entonces Prats actúa sobre la hoja de papel con un grafito o con las manos para crear en ella gestos dibujísticos espontáneos.¹⁹⁷

En ocasiones ha utilizado como material hojas sueltas en papel biblia de libros viejos, encontrados en mercados de las pulgas, sobre los que interviene con tintas, hollín de humo, grafito, cera y aceites.

Ciertamente no es el primer artista en utilizar el humo en la pintura. Lo han utilizado antes Tapies, Yves Klein y Sigmar Polke, entre otros. Pero en la obra de Fernando Prats no se trata de un mero recurso estilístico, sino un medio plástico simbólico y ritual. En estas obras, su punto de partida es la figura de Cristo y el misterio del Gólgota, la transmutación o transustanciación que se produce en este sacrificio por el que se vierte la sangre de Cristo y se derrama por las venas de la tierra. “Si San Juan de la Cruz inspira la obra del artista como un camino de la desnudez del espíritu, Joseph Beuys es una referencia de materialidad porque *la sustancia crística se realiza en la materia y en el trabajo*”.¹⁹⁸ Fernando Prats, entrelaza estas dos vías mediante la transformación de la materia y el empleo de lenguajes artísticos contemporáneos.

Comentando la recepción de la obra de Prats, el teórico Justo Pastor Mellado da cuenta de la extrañeza que produjo en Chile y de algunas de las dificultades que el artista hubo de enfrentar. En verdad sólo en un contexto museal extranjero una obra como la de Fernando Prats ha sido acogida. Primero en la Fundación Miró (Espais 13, en 1995), espacio que pertenece institucionalmente al circuito del arte; luego en el Monasterio de Poblet, un espacio propiamente religioso. Mellado hace notar que en culturas con una fuerte tradición museal estas transiciones y desplazamientos no producen tanta extrañeza como en Chile:

Más aún cuando el trabajo de arte considerado no corresponde a expectativas decorativas o ilustrativas, sino que involucra un tipo de intervención no decorativa del espacio religioso, planteándose como comentarios interpelativos de carácter objetual, que ponen en crisis las nociones de representación en el seno del discurso litúrgico. Interpelar, simplemente, significa conflictuar mediante la relocalización de objetos, las condiciones de construcción material de los sitios de culto, investigando en aquel *plus* de sentido, en el valor agregado inconsciente que posee un objeto cuando es localizado en dicho espacio.¹⁹⁹

Su relación entre arte y fe ha despertado el interés de algunos estudios teóricos, como la tesis de Luis Valencia, que refiere con admiración: “Una experiencia plástica inusual es la que realiza al intervenir el interior de la iglesia neoclásica ‘La Divina Providencia’ [...], con ocho piezas que hacen referencia a la idea del dolor y del sacrificio”.²⁰⁰ Pero también Valencia relaciona las intervenciones de Prats con algunas obras de la Escena de Avanzada y dice:

Pondremos especial atención en seis aspectos que la constituyen como escena de “avanzada”. Estos aspectos son los siguientes:

- Resimbolización del lenguaje y travestimiento de los signos.
- Renovación del modelo de escritura crítica.
- Cuestionamiento del soporte (acciones de arte e intervenciones).

- Posibles relaciones con la espacialidad alternativa desarrollada por Prats.
- El cuerpo lastimado y su desplazamiento metafórico;
- Fernando Prats y la teología del cuerpo.

Finalmente, observaciones generales de algunas obras de Dittborn, Díaz y Zurita, en las cuales podemos percibir un desplazamiento metafórico artístico-religioso.²⁰¹

Valencia observa con especial interés la relación entre la obra de Prats y Dittborn, generacionalmente distantes y sin ningún vínculo artístico obvio. Hay sí una recurrencia a temáticas o citas bíblicas, pero en contextos muy diferentes: “En el caso de Dittborn, [...] existe un código caracterizado por las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas en sus claves de lectura, evitando la hegemonía del significado y preservando el carácter de equivocidad de su mensaje y la pluralidad de sentidos, como una manera de resguardo frente a la institución”.²⁰²

Substancias (Synaisthesis Substantiae). Galería Joan Prats. Barcelona (1999)

En efecto, una de las expiaciones que tendría reacción directa con la *Pietá* de Eugenio Dittborn son las dos obras que Prats expone en *Substancias (Synaisthesis Substantiae)*, en la galería Joan Prats, Barcelona, en 1999. Una, con la cita del Nuevo Testamento de *La Pietá* –que Fernando la titula *Pietá crismada* (1996). En ella utiliza humo, aceite de ungir y cinta adhesiva sobre papel (185,5 x 137 cm). La otra, es la cita de *La Caída* (1999), realizada con humo y grafito sobre papel (237,2 x 168). Ambos temas aparecen en reiteradas ocasiones en la obra de Eugenio Dittborn, y se pueden observar también en otros artistas de los años ochenta. Sin embargo, en Prats se trata de un concepto artístico ampliado que aprovecha la capacidad de la imaginación connatural del hombre, buscando el restablecimiento de lo sagrado; propone una constante interrogación sobre la vida y la muerte. Como explica la teórica catalana Pilar Parcerisas:

Es también, sobre todo, una reflexión sobre las potencialidades del hombre y sus efectos en el cuerpo social, a partir de la experiencia de Cristo y de los símbolos utilizados por la Iglesia para su presencia en el mundo. La obra de Fernando Prats es impulsiva y plástica, nace del interior para provocar la transformación, acerca el individuo a la sociedad, apela a la mirada interior, grita a la noche oscura de cada uno y lo hace con sus instrumentos –la plástica- hasta llegar a un punto de comunión entre arte y religión.²⁰³

Es digno de notar que en todo el siglo XX y específicamente desde los años cincuenta son escasos los artistas que trabajan con la iconografía cristiana. Excepciones son grandes artistas como Barnett Newman o Rothko, con sus estaciones del vía crucis. Rothko, judío y ateo, pintó al final de su vida su famoso vía crucis en una capilla en Houston, Texas. En Chile encontramos la obra de Francisca Sutil con su propio vía crucis para la capilla del coleccionista y arquitecto Carlos Alberto Cruz Claro. Mennekes cita además a James Brown, Günther Förg, Markus Lüpertz, Francesco Clemente, Bill Viola y Jannis Kounellis, quienes desarrollando aún más el tema conciben el vía crucis “no como una ilustración de un máximo de catorce escenas

individuales, sino como variación de un concepto integral e integrador”.²⁰⁴ En este concepto integral e integrador parece sugerirse algo que une esencial e inseparablemente a la naturaleza humana: la duda y la búsqueda de respuestas, especialmente en el arte. “Inseguridad y duda son immanentes a la fe; sí, al final las dudas fueron más importantes para la humanidad que la fe sólida”.²⁰⁵

Así también ha sucedido con el arte a lo largo de la historia, porque lo que finalmente hace al artista buscar nuevas respuestas, nuevos caminos técnicos y estéticos es la superación de las “falsas certezas”. Por eso la duda está instalada en el arte. Y añade Mennekes: “Para mí, ahí está el punto de tensión y de contacto, sensible y a la vez creativo, del arte y la religión en un ciclo ascendente: preguntar, contestar, dudar [...]. Las respuestas nunca son posesión sino que generan nuevas preguntas y la búsqueda de una nueva respuesta”.²⁰⁶

Como dice el artista angloindio Anish Kapoor: “Arte y religión coinciden en que ambos ponen de cabeza abajo al mundo, tal como el hombre lo ve”.²⁰⁷

Deambulatoris. Intervención en Catedral de Vic. Barcelona (2000)

La teórica catalana Joan Torra escribe en su texto para el catálogo *Deambulatoris*, intervención de Fernando Prats en la Catedral de Vic, Barcelona, y se refiere al espacio del templo que tiene la virtud de volvernos a dejar en la misma dirección en la que hemos entrado, citando un texto de San Agustín: “Este progreso se alcanza, no con los pies del cuerpo, sino con los afectos de la mente y las costumbres de la vida, para que puedan ser perfectos poseedores de la justicia los que, avanzando de día en día por el camino recto de la fe con la renovación espiritual, se han hecho perfectos viajeros en el camino de la justicia”.²⁰⁸



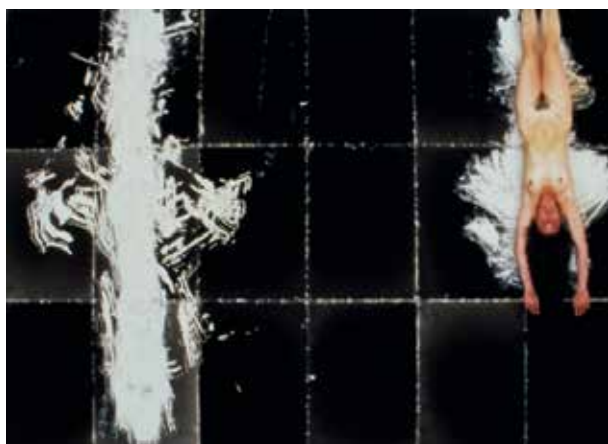
Fernando Prats, Intervención Catedral de Vic. Sala Capitular, Barcelona (2000)

Torra comenta además cómo, para el neófito, lo sagrado (espacio, objetos, elementos) se ha convertido, si no en algo sacramental, al menos en una cierta propuesta paradójica: “Lo que ves pasa, pero lo que manifiesta, que es invisible, no pasa, sino que permanece”.²⁰⁹

Teología del cuerpo. Taller Experimental Cuerpos Pintados (1997)

En 1997 participa del proyecto y taller experimental *Cuerpos Pintados* del fotógrafo Roberto Edwards. Llevaba dos años deambulando por galerías y teóricos que acogieran sus obras, llevando grandes carpetas de dibujos y proyectos, entre los que figuraban las intervenciones en iglesias de Cataluña, y el proyecto en busca de la iglesia santiaguina para *Anástasis*. Se acercó a la curadora de *Cuerpos Pintados*, quien se interesó incluyéndolo en el taller experimental y ayudándole con un coleccionista. Para este proyecto Prats desarrolla su propuesta artística que denomina *Teología del cuerpo*: “Dios es cuerpo”, como explica un texto del siglo II de San Irineo de Lyon.²¹⁰

Este trabajo se divide en tres partes: elevación-descendimiento, carne derramada y carne redimida. El cuerpo no es el soporte sobre el cual interviene, sino que lo utiliza para componer una iconografía sobre papel de formato monumental. El soporte, nuevamente, es logrado a través de un proceso de ahumado, es decir, fuego y humo. Fuego que en la tradición bíblica simboliza tanto la presencia de Dios en la tierra (Éxodo 19, 18) como la alianza de Dios con el hombre (Génesis 9,9). Valencia lo reafirma: “Sobre este soporte ahumado, se levanta el cuerpo desnudo de una mujer y luego se desliza el mismo hacia abajo. Esta dinámica constante de ascenso y descenso es recurrente en la tradición religiosa, conformando un ícono que se fundamenta en la utilización de un cuerpo desnudo”.²¹¹



Juan Noemí desarrolla el trabajo de Prats bajo el lente del texto de Irineo de Lyon:

Para Ireneo de Lyon (santo del siglo II) el diseño de salvación está impreso y no se desliga de la materia y la carne. De otro modo, nos dice, no se explicaría la en-carnación de Dios en Jesús, ni el ser alimentados en la Eucaristía con la carne de Cristo y tampoco que la esperanza cristiana se defina como esperanza en una Anástasis o resurrección de la carne. La fe en Jesucristo confronta a un acontecer de Dios que se define en referencia a un hombre que es carne.²¹²



Fernando Prats, *Teología del Cuerpo* (1996) Proyecto Experimental *Cuerpos Pintados*. Fotografías de Roberto Edwards

En su artículo para la Revista Universitaria UC, Noemí vuelve a tomar la referencia a San Irineo: “Prats no narra la exterioridad anecdótica imaginada o imaginable, sino que nos confronta, sin concesiones, con el significado dramático, concreto y universal a la vez, de lo acontecido en Jesús. Lo anterior remite a la patrística más primitiva y especialmente a Irineo de Lyon”.²¹³ Nos hallamos sin duda ante un testimonio de fe religiosa, ante un compromiso artístico que “crea porque cree”.

El misterio del Dios de Jesucristo es el de un Padre que con sus manos, es decir, con el hijo y el espíritu, tomó barro. La materia más humilde y pobre, y plasmó al hombre. Según Irineo la grandeza del hombre, su ser superior a las demás creaturas incluso que los mismos ángeles, reside precisamente en haber sido la única creatura que Dios plasmó con sus manos.

Norte-Sur. Intervención en la Iglesia de San Pedro, Colonia, Alemania (2003-2010)

Fernando Prats es invitado por Friedhelm Mennekes como artista residente en la Kunst-Station Sankt Peter Köln, Colonia, del 2002 al 2003. Culmina su estadía con una intervención en la iglesia de Sankt Peter que titula *Norte-Sur*, trabajo que realizará durante varios años. El mismo Mennekes nos cuenta:

Su punto de inicio será en el norte de Europa, Colonia (Alemania), luego Manresa, Barcelona (España). Posteriormente se extiende su obra con la acción "*Congelación*", hacia el extremo sur del continente americano, específicamente el extremo Antártico Chileno (Glaciar Collins), donde a través del viaje, Fernando Prats desplaza una serie de objetos que no son sólo testimonio de los cambios de estado de la materia o transustanciación, sino que también son testimonio de la trashumancia del artista, que en esta acción en la Antártica convierte a los elementos (médula de pan, papel, resina, celo, humo, sal) en precarias, y al mismo tiempo, monumentales fragmentos de los procesos de desplazamiento del hombre.²¹⁴

En estas obras Prats usa la cera, el papel ahumado, el hueso, el pan de ángel, lo que de alguna manera evoca el blanco de la hostia en la elevación, una de las máximas expresiones de ascenso espiritual.



Fernando Prats, *Hacia el polo Sur*, (2003) Kunst-Station Sankt Peter Köln, Colonia

Sin duda, estas obras aluden a la espiritualidad de la materia, al cuerpo sagrado y herido, al sacrificio y a la comunión, a la muerte corporal y a la ceniza, a la noche oscura del alma. Obras que se inspiran en místicos como San Juan de la Cruz y San Ignacio de Loyola, que al artista le interesan como su acercamiento personal a Cristo.

En el libro *Pensar Cristo*, Mennekes conversa con Joseph Beuys quien le expresa una idea que nos puede ayudar a ilustrar el significado de la obra de Prats:

La autoconciencia, el 'poder del yo', como disciplina, ha sido más perseguida en el materialismo que en todos los enunciados de Ignacio. Éstos, aunque son sumamente importantes, han permanecido en el olvido. Si se pudiera hacer una interpretación adecuada de los mismos y seguirlos, adquirirían una importancia enorme. Esta disciplina del yo hasta el punto máximo de conciencia puede ser expresada de una manera muy sencilla: se consigue pensando. Ahí se alcanza esta precisión en una proporción muy pequeña. En la profundidad de la noche, en la profundidad del aislamiento, en la completa separación de lo espiritual sobreviene el misterio en el ser humano.²¹⁵

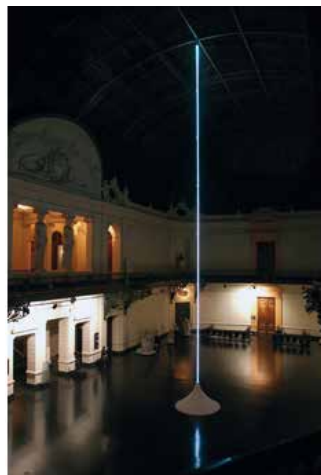
Norte-Sur o de Cardener a la Antártida. Museo Nacional de Bellas Artes (2004)

Norte-Sur o Del Cardener a la Antártida en el Museo Nacional de Bellas Artes es parte de la intervención que realiza a lo largo de tres años, entre 2001 y 2004, en las que Prats integra la vida con la investigación artística. El comunicado del Museo dice lo siguiente:

La exposición reúne por primera vez una serie de acciones independientes que hacen una obra única a la que el artista asigna un carácter “ritual”, en el que las fronteras entre arte, reflexión, religión, misticismo y experimentación ceden sus límites para proponer un resultado que es más que la suma de las partes. La ruta de exhibición, se realiza a través de tres ciudades de distintos países: Hacia el Polo Sur en la Kunst Station de Sankt Peter, de Colonia, Alemania; Pou de Llum (pozo de luz) en el Centro Cultural El Casino de Manresa y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile donde se mostrará el conjunto completo de obras e intervenciones titulada *Del Cardener a la Antártida 2001-2004* junto a un video que registró la experiencia *in situ*.²¹⁶

Mennekes escribe en la presentación del proyecto que reúne las 3 etapas:

Recuperar el sentido perdido de la totalidad de la creación, la naturaleza, el arte, la religión y de todo lo trans-social y trans-intuitivo. Sólo así, el hombre podría retomar y ejercer la responsabilidad que, debido a su fuerza espiritual, le fue transmitida para representar en este mundo. [...] Fernando Prats evoca el concepto de arte con el arte mismo, para liberarlo de su inmovilidad y reorientar las metas de la actividad artística en el hombre. [...] Tiene en común con los movimientos artísticos europeos de la posguerra –como arte povera, arte conceptual, acciones, fluxus– el planteamiento crítico. [...] Estas iniciativas apuntan a un retorno hacia lo interior. [...] El arte transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles. Para Prats el concepto de ojo interior de Joseph Beuys es más importante que las imágenes exteriores. [...] La necesidad de un resurgimiento de la energía espiritual del hombre, y éste poder darle a la existencia de cada día la noción de arte, como su proceso de purificación a través del sufrimiento, hasta la muerte y resurrección.²¹⁷



Fernando Prats, *Del Cardener a la Antártica* (2004) Hall Central, Museo Nacional de Bellas Artes y Sala Matta, Santiago de Chile.

Prats considera que en su obra hay una similitud con el “concepto” de Joseph Beuys, claro que la obra del gran artista germano engloba la historia del arte, la filosofía, ciencias naturales, psicología, música, antropología, antroposofía y teología. Algunas de sus obras tienen fuerte influencia de Rudolf Steiner y la antroposofía, al punto de hacer propios sus diagramas. Un aspecto de especial interés en Prats, es el proceso de liberación de Joseph Beuys, que éste describe de la siguiente manera en entrevista a Achille Bonito Oliva: “El arte puede ser revolucionario, especialmente cuando uno libera el concepto de arte del significado técnico tradicional, y pasa del área del arte al del anti-arte, del gesto a la acción, de manera de ponerlo a completa disposición del hombre. [...] En el momento en que los artistas, las personas creativas, realizan el potencial revolucionario del arte (creatividad) [...] en ese momento ellos reconocerán el verdadero objetivo del arte y la ciencia”.²¹⁸ Se trata, en suma, de un proceso de liberación.

Sismografía de Chile. Centro Cultural Matucana 100 (2009)

El 2009 es invitado por el curador español Fernando Castro Florez para su propuesta *El Terremoto de Chile*, en el marco de la I Trienal de Arte Contemporáneo de Chile. Fernando Prats presenta *Sismografía de Chile* en el Centro Cultural Matucana 100. Se trata de una mega instalación que ocupa el espacio de 50 metros cuadrados, para el que Prats reúne trabajos iniciados el año 2007, recorriendo distintos puntos de la geografía de Chile, donde el tema es la naturaleza y su potencia.

Abarcando el territorio nacional desde una dimensión geológica, Prats amplía los límites geográficos, transitando por lugares considerados las fuentes de nuestro origen austral. Registrando su obra en el Salar de Atacama, sube a 4.500 metros a los Géiser del Tatio, baja a las antiguas minas de carbón, a 400 metros bajo el mar, en la ciudad de Lota. Avanza luego a la ciudad de Chaitén, en la Patagonia chilena, donde el 2008 el volcán del mismo nombre cubrió la ciudad de cenizas, despoblándola.

Mellado recuerda como, gracias a una beca de la Fundación Guggenheim, el 2007, Prats había iniciado un recorrido metodológico por el territorio de Chile, llevando a cabo acciones de arte en lugares críticos. Visita así el campamento Chuquicamata, la mina a tajo abierto más grande del mundo (800 hectáreas y 1.250 m de profundidad), y otras localidades del extremo norte del país donde, “dominado por el resplandor cegador de los salares, Prats registra las huellas del



Fernando Prats, *Sismografía de Chile* (2009) Matucana 100. Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

viento sobre papeles cubiertos por una gruesa capa de humo; mientras que en el interior de la mina recurre a un soporte (papel gofrado blanco) que debe recoger las estrías que produce el relieve filoso del carbón piedra”.²¹⁹

No obstante, se puede criticar a esta exposición el hecho de que las imágenes que recoge en el sur del país de los efectos del terremoto, faltan de algún modo a la delicadeza o la humanidad, cuando su desnudo retrato de la realidad parece desconectado del sufrimiento de individuos que han perdido todo. Prats utiliza retratos de niños pisando sus papeles con el hollín de las fogatas en sus campamentos de emergencia luego que han perdido sus hogares, recorriendo los restos del maremoto que devuelve palos y telas de los destruidos hogares, y que el viento remueve sobre el desastre. Es como si faltara misericordia. Por otro lado, nos hace sentido esta reflexión de Roberto Merino: “Las imágenes de la televisión son más elocuentes y conmovedoras que cualquier obra que traiga consigo el requerimiento de ser entendida como arte. La realidad traslapada en las noticias es más fuerte: una torre inclinada en un fondo de adobones quebrado, una playa tapada de restos de casas de madera, puentes caídos, marejadas furiosas, edificios partidos en dos, el rojo y el negro del fuego del humo, la polvareda ocre de los derrumbes”.²²⁰

Gran Sur. 54ª Bienal de Venecia (2011)

Con el proyecto *Gran Sur*, participa en la 54ª Bienal de Venecia 2011, como el envío oficial del Pabellón de Chile. En el catálogo, escribe el curador Fernando Castro Florez: “Fernando Prats es el ejemplo perfecto de creador contemporáneo capaz de mantener abierto los maravillosos caminos de la pintura sin aferrarse a los dogmas establecidos ni tirar, como mandaría la moda, hacia una hibridación finalmente decorativa”.²²¹

El proyecto *Gran Sur*, añade Castro Florez,

Establece un diálogo entre tres piezas que son, en sí mismas, procesos de condensación del tiempo: una intervención en torno al desastre de la erupción volcánica en Chaitén, una serie impresionante de piezas tras el tremendo terremoto acontecido en Chile en el 2010 y una instalación con letras realizadas en neón que recupera el anuncio que Shackleton publicó buscando hombres capaces de afrontar la aventura del viaje al antártico. Prats traza, de forma extremadamente intensa y comprometida, un mapa de temblores y fracturas, de la naturaleza que es más cruel que sublime, componiendo una



Fernando Prats, *Gran Sur*. 54ª Bienal de Venecia (2011) Pabellón de Chile, Venecia

suerte de *vanitas* procesual. No se trata únicamente de una “escritura del desastre”, en términos de Blanchot, sino de una manifestación del sujeto como aquél que es capaz, a pesar de todo, de asumir una posición heroica.²²²

Esta obra de Prats es también una alegoría del territorio, pero sin apartarse de las marcas reales, de las fracturas y los traumas. Con notable gesto, Torres-García ha dado vuelta el globo y ha señalado que “mi norte es el sur”, poniendo en evidencia una geoestrategia del arte moderno, por la cual se hacía incapaz de otra cosa que no fuera contemplar el ombligo “occidental”.²²³

El teórico Amador Vega dice de su obra:

La propuesta de Fernando Prats, apunta al corazón de los nuevos modelos de percepción del espacio y de los elementos que lo habitan. La dinámica inscrita en su obra confirma el carácter continuo de la creación, al tiempo que rechaza toda posibilidad estática. [...] El trazado sobre la superficie de humo, inscrito en virtud del movimiento global de la tierra –como de su acción realizada en la Antártica, inscrita en virtud del movimiento global de la tierra–, nos sitúa ante las grandes cuestiones del ser humano: la necesidad y el azar. Por esta razón, su obra destruye toda posibilidad de significación que no esté comprometida con la vida en su estado más explosivo e inmediato.²²⁴

A semejanza de Yves Klein y de sus *Cosmogonías* (1960), en *Gran Sur* Fernando Prats estetiza y exalta la acción de los elementos. Un papel ahumado por el artista es introducido en el hueco de una falla en una carretera que un terremoto ha abierto haciéndola estallar, colocado sobre una montaña de escombros o sobre una roca mientras la marea sube. “Recordemos que Klein recorrió cerca de mil kilómetros que separan París de Cagnes-sur-Mer transportando una tela virgen encima del techo de su Citroën. Los rasgos de la naturaleza que recogía el soporte de la tela así expuesta al viento, la lluvia y al polvo devienen la expresión de esta ‘naturaleza moderna’ del arte (Pierre Restany) que empieza a recurrir a la tecnología, en este caso al automóvil, y de una absorción de materia cósmica por un arte cuya vocación, según Klein, es transmutar y purificar metafísicamente valores y materias por igual”.²²⁵ Ahora bien, Fernando Prats es claramente menos idealista que Klein (que era adepto a los rosacruces). Para Prats, la acción de los elementos se refiere al misterio del Gólgota, al misterio de la transmutación o transustanciación que se produce en este sacrificio por el que se vierte la sangre de Cristo y se derrama por las venas de la tierra.

Gran sur, además, tiene como objetivo instalar sobre el hielo polar el anuncio publicado en 1911 por Sir Ernest Shackleton en el diario *The Times* en Londres, Inglaterra. Coincidiendo con el centenario de su publicación, Fernando Prats realiza su proyecto para la Bienal de Venecia y reescribe el texto de Shackleton:

Se buscan hombres para viaje arriesgado,
poco sueldo,
frío extremo,
largos meses de oscuridad total,
peligro constante,
regreso a salvo dudoso,
honor y reconocimiento en caso de éxito.²²⁶



Prats había iniciado una itinerancia internacional con este texto. El 2008 con el proyecto *Madrid Abierto*, en Casa de las América, en la Plaza de Cibeles, y el 2010, con el proyecto VALzARAIISO: *INTERvenciones*, en el marco del V Congreso Internacional de la Lengua Española.

En cada caso, se trata de un homenaje a la expedición que en su día Sir Ernest Shackleton no pudo finalizar. Esta misma frase sería estacionada sobre el hielo en territorio Antártico chileno, en la Isla Elefante, como conmemoración a la conquista tan deseada de la *Trans-Antarctic Expedition*. Su última parada, no obstante, sería en el puerto (muelle Barón) de Valparaíso, donde llegó parte de la tripulación una vez rescatada de Isla Elefante por la Armada de Chile, gracias al valor del piloto chileno Luis Pardo Villalón.



Fernando Prats, Instalación Muelle Barón (2010) Tubos de neón, medidas variables

Lo significativo de la aventura de Shackleton es que a pesar de todos sus esfuerzos, no aportó ni beneficios materiales ni avances científicos para Inglaterra. Pero paradójicamente, la empresa no terminó en fracaso, porque prefirió no arriesgar la vida de ninguno de los 28 hombres de su expedición. Una historia apasionante, aunque inútil; su ejemplo es la victoria del hombre por sobre los elementos naturales, tomando como base los principios de solidaridad y espíritu de lucha, y sobretodo el liderazgo de un hombre gracias que salvó la vida de sus hombres. Nos recuerda la declaración de Joseph Beuys, “la sociología no es nada sino el concepto científico del amor. El intercambio recíproco entre hombre y hombre es lo más importante. Cuando los hombres se han vuelto conscientes, y han aprendido a vivir políticamente en acuerdo con estos poderes, entonces será posible alcanzar un configuración política completamente nueva”.²²⁷

Fernando Prats se explaya sobre el tema en su *Manifiesto migratorio*.

Esta expedición tenía como propósito cruzar el continente antártico por el polo, sin embargo el barco, *Endurance*, fue atrapado e impactado por bancos de hielo antes de que siquiera pudieran

desembarcar. Los miembros de la expedición sobrevivieron después de una épica hazaña, llegando a Isla Elefante. Shackleton y otros cinco hombres cruzaron el Océano Antártico, en un bote abierto llamado James Caird, viajaban a Georgia del Sur para dar la alarma en la estación ballenera Grytviken. Después de varios intentos de rescate, finalmente todos los hombres de la Isla Elefante fueron rescatados en el pequeño barco chileno *Yelcho* comandado por el piloto Luis Pardo Villalón, desde Punta Arenas. Shackleton no perdió ni un solo hombre en los tres años que duró su expedición. La aventura de Shackleton, es posiblemente la más importante de cuantas se han vivido en los Polos, y aunque no aportó ningún beneficio material, ni ningún avance científico, a excepción de la experiencia personal de los protagonistas, la supervivencia de todos los participantes supone en sí misma un triunfo, una victoria del hombre sobre los elementos basándose en dos principios fundamentales: la solidaridad y el espíritu de lucha.²²⁸

Este anuncio es la corriente y motivación central de la instalación. Es comparable a un manifiesto o pensamiento artístico, es una síntesis a través de la palabra que nos narra una obra, el dibujo que traza y sintetiza una historia. Los documentos recopilados de la expedición (fotografías, películas y bitácoras de viaje), revelan un recorrido de la experiencia de supervivencia. El sentido de la creación artística también transita por una ruta inexplorada y dirige los sentidos, hacia objetivos que nos ayudan a comprender nuestra propia percepción del mundo que nos rodea.

En nuestros propios límites están manifestándose nuestras fronteras a traspasar. La decisión del viaje de Ernest Shackleton es análoga a cualquier idea artística que tiene como fin el descubrimiento y revelación de lo inédito. La instalación expone imágenes ocultas detrás de cada palabra lumínica, un relato, un tiempo, un continente, en definitiva una relectura después de 100 años de su primera y única publicación en la prensa. El sentido último de toda utopía, radica y se manifiesta en alcanzar algo único, inédito, ayudado tan solo de nuestras capacidades, fuerzas y voluntad, “nunca el último esfuerzo”, en palabras de Shackleton.²²⁹

Paul Ardenne señala: “Adivino la decepción de todos los que esperaban del artista algo más que la expresión de una acción, los que esperaban un compromiso político. Un asunto ante el cual Fernando Prats supone un caso aparte dentro del arte latinoamericano, sin discusión, el más politizado del mundo. [...] Prats se inscribe en otra temporalidad”.²³⁰

Concluyamos esta revisión de la obra de Prats con las palabras que Joan Torra le dedica al quehacer artístico, pero que bien pueden ser una descripción profunda del quehacer artístico de Fernando Prats: “El arte siempre tiene algo de sagrado porque, en definitiva, expresa la paradoja de la vida humana desde el punto de vista de quien nos lo ofrece. El impacto de la contemplación del arte provoca inevitablemente la aparición de nuestras propias paradojas. El arte nos hace deambular más allá de su materialidad y nos acerca, quizás, un poco más a nosotros mismos”.²³¹

IVÁN NAVARRO (1972)

Iván Navarro es uno de los artistas jóvenes mejor instalados en el mercado internacional. Su obra recrea, con tubos fluorescentes y conexiones eléctricas, a través de la luz y el movimiento, objetos domésticos que nos conducen a su vez a tomar consciencia críticamente del poder político y de la desigualdad social.²³²

En su aprendizaje artístico fue fundamental la enseñanza del grabado, aunque tempranamente hará también fotografía, derivando luego hacia la instalación. El mismo recuerda: “Lo que me facilitó continuar todas estas prácticas fue la apertura que daba Eduardo Vilches para trabajar con objetos e instalaciones y aplicar los textos de Camnitzer sobre la relación entre serialización objetual y serialización del grabado, algo fundamental para mi generación”.²³³

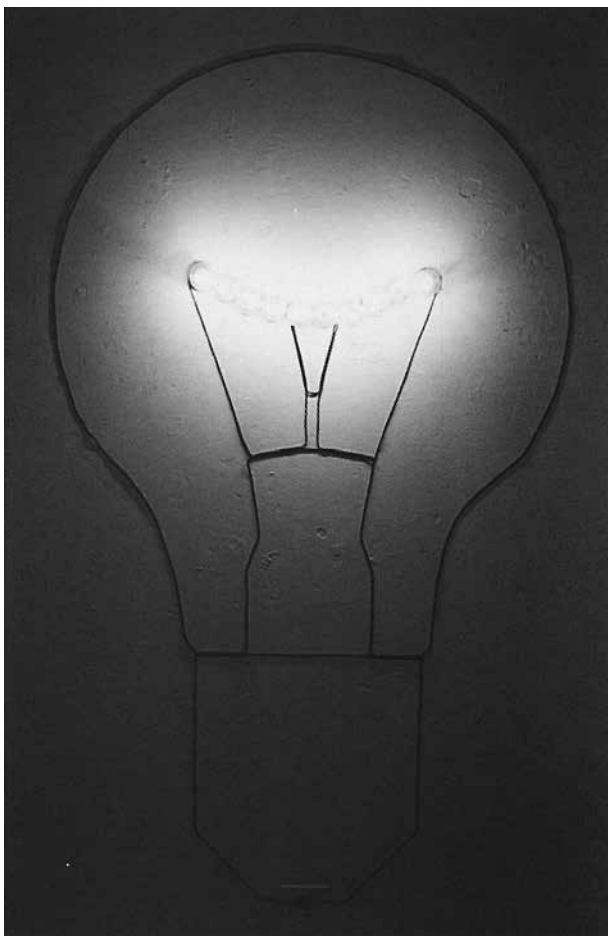
Mientras estudiaba en la Escuela de Arte UC, Iván Navarro comenzó a interesarse en el fenómeno de la luz y también en la presencia del cuerpo. Realiza un trabajo paralelo a la enseñanza de la escuela, que se inicia cuando en su asombro fotografía a un grupo de albinos que pedían plata en su barrio. Dice: “Me atraían como personajes afectados por la luz, que no tenían identidad, color de piel. Eran como seres celestiales que aparecían de repente... Los retrataba en especies de performances, pintándose el pelo o los ojos. Los sometía a la situación social. [...] Fue algo muy importante para mí”.²³⁴ La obra se llamaba *Confía en mi vecino*. Expone esta serie en el Concurso Matisse en 1992 del Instituto Chileno-Francés de Cultura, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Obtiene Mención de Honor.

Iván Navarro tenía 20 años y su obra tomó nuevo impulso, realizando una serie de objetos con materiales diversos a los que agregaba electricidad. “La ironía, la ambigüedad, la relación del arte con la vida, ya daban consistencia a una producción que encontró nuevos márgenes”, señalaba la periodista cultural Carolina Lara.²³⁵ Pero, como veremos, el trabajo de Iván Navarro no se limitará a la electricidad, sino también al calor, la luz, el movimiento y la energía en general.

La Gran Lámpara (1996)

Luego de participar en varias exposiciones colectivas, y de que el Museo de Arte Moderno de Chiloé adquiriera en 1995 una de sus obras para la colección permanente del Museo, Iván expone en Galería Gabriela Mistral *Las cosas y sus atributos*. Este espacio será en la década de los noventa uno de los centros más importantes, y expondrán en allí destacados artistas. La galería Gabriela Mistral se inició en 1991 con motivo de la transición a la democracia.

En opinión de Marcia Scantlebury, Directora del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación por aquel entonces, el propósito de la galería se proyecta hacia “la legitimación de nuevas formas de creación y acercamiento a los trabajos de arte contemporáneo, producidos en Chile en los últimos años”.²³⁶ En la línea de exposiciones bi-personales de la galería, participa Iván junto a su hermano Mario Navarro.



Iván Navarro, *La Gran lámpara* (1996) Ampolletas, sistema eléctrico de pared 298 x 1048 cm

En esta exposición presenta una instalación: *La Gran Lámpara* y explica Iván en el catálogo: “La obra surgió a raíz de un ejercicio en la Escuela de Arte UC (mayo 1995) durante el taller ‘Puesta en Escena’, dirigido por el profesor Eugenio Dittborn”.²³⁷ En su presentación en el catálogo, Christian Torres describe la obra: “Iván Navarro repite el ejercicio encargado un año atrás, y [...] decide crear una gran lámpara de 200 x 940 cms. Una lámpara que es un dibujo mural realizado con molduras especiales para cubrir los cables que conducen la electricidad a las ampolletas que allí están puestas para alumbrar. Una lámpara que es también –en consecuencia– un prototipo de ocupación espacial definida como la superposición de la obra de arte a los sistemas que entran en juego en el sitio del suceso”.²³⁸

La instalación consistía en bombillas, portalámparas y energía eléctrica en un diagrama que ocupaba los muros y generaba una atmósfera dada a la luz y a la penumbra, cambiando la experiencia del espacio expositivo. Sobre esta obra dice Felipe Fernández:

Él desarrolla claramente esta preocupación por enchufarse literalmente a una red establecida alternando el significado de un objeto de uso cotidiano como es la ampolleta y la red eléctrica. [...] Al hacer de la instalación eléctrica su obra, no está haciendo otra cosa que abrir un espacio para iluminar la obra con su propia luz. [...] La estrategia entonces, asumiendo la independencia total como una ficción más, pasa por la capacidad de redireccionar los flujos, pervirtiendo su sentido original (si es que se puede hablar de un sentido original) y creando nuevas redes que abren superficies y se toman territorios, la malicia de la obra que rearticula los sentidos de acuerdo a su propio juego.²³⁹

Como señala Gerardo Mosquera: “Los elementos culturales hegemónicos no solo se imponen, también se asumen, revirtiendo el esquema de poder, mediante la apropiación de los instrumentos de dominación”.²⁴⁰

Seleccionado por el curador Guillermo Machuca para la *Bienal Arte Joven en Chile, 1986-1996, Campos de Hielo*, realizada en 1997 en el Museo Nacional de Bellas Artes, destaca entre los artistas participantes presentando una temática de valor universal. La teórica Catalina Mena insiste en que su obra es una “promesa de nuevos derroteros para el arte chileno de la próxima década”.²⁴¹

Satélite (1997)

Ese mismo año expone junto a su hermano Mario en la galería Posada del Corregidor. La relación con su hermano Mario es muy estrecha, personal y artísticamente, y en este sentido es inseparable de su formación. Mario estudia arte algunos años antes en la misma escuela de Arte UC y lo introduce a algunos de los artistas de la Escena de Avanzada, como Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Sus obras se distancian cuando Iván se va a Nueva York, pero a pesar de todo se mantienen en contacto: “En la construcción, en una relación que tenemos con el constructivismo ruso. En utilizar materiales precarios, y en hablar también de transitoriedad. Los dos enfrentamos el mismo tema, pero de distinta forma. A nivel político también hay una diferencia y es que mi hermano es mucho más autobiográfico”.²⁴²

En la Posada del Corregidor, entonces, Iván presenta su obra *Satélite*. La misma obra formará parte, del 2002 al 2006, de la exposición itinerante por el Asia *Fantasmatic*. Se trata de un trípode, una rueda de bicicleta, transformadores eléctricos, bombillas y energía manual, donde el ensamblaje era una estrategia, y la precariedad una estética que se imponía sobre la anécdota, traspasando citas al modernismo y una invitación al espectador a participar activamente. Dice Iván:

Este proyecto desarrolla diversos procesos de transformación de energía, en base al concepto de “calor”, donde cada objeto y cada situación creada logra un efecto transitorio. Cuando se produce la interacción de sus elementos, el “calor” aparece entre dos o más sistemas puestos en contacto que se encuentran a distintas temperaturas. [...] *Satélite* es una obra basada en el descubrimiento de Michael Faraday en 1831, quien descubrió como transformar energía mecánica en energía eléctrica al mover conductores de electricidad a través de campos magnéticos. En esta obra, los dínamos son activados cuando una persona mueve constantemente los pedales con sus manos, produciendo una cierta cantidad de luz en las ampollitas eléctricas del trabajo.²⁴³

Vinculando luces y metales, los objetos o instalaciones de Iván Navarro utiliza circuitos y corrientes eléctricas para hablarnos de la luz y el color, como hablando de la pintura desde otro lugar. La tecnología soporta la obra en una metamorfosis constante de su relación con el público.

Mirador (1999)

Antes de partir a Nueva York, Iván expondrá en el MAC de la ciudad de Valdivia en 1999, en la exposición colectiva *Doméstico*. En esta presenta su instalación *Mirador*. En su texto para el catálogo *Políticas de Circulación*, Felipe Hernández describe la obra: Instala “un cuadro que colgaba de una red hecha con cables eléctricos. El cuadro representaba la vista nocturna de una ciudad iluminada, luces sobre fondo negro. A su vez el cuadro era iluminado por ampollitas conectadas a la red eléctrica que lo sostenía. La literalidad de la metáfora era preciosa; el cuadro-cuadro, la pintura, formato tradicional del arte, era sostenido por una red, un circuito

eléctrico. El arte, como todo, no se puede sustentar solo, necesita una red, dada por todo tipo de referencias, espacios, territorios, presupuestos, discursos, conexiones, personas, mercados”.²⁴⁴

Además, podemos reconocer en el uso de la energía la presencia de la vida y de la muerte. Iván lo explica: “La energía eléctrica es como el fluido en las venas. Es la que hasta ahora da vida a la obra. Muchas de estas piezas son como objetos vivientes: son vulnerables a los cambios. Porque la energía nunca es constante. Se transforma en otra y en el paso siempre hay una pérdida”.²⁴⁵

Silla (2000)

Por esto, cuando a comienzos los años 2000 presenta sus sillas eléctricas, éstas cautivan a varias galerías de Nueva York. Realizadas con tubos fluorescentes, como evidentes citas a la pena de muerte que aún se impone en lugares de Estados Unidos, y a las prácticas de tortura usadas durante la dictadura, las sillas dieron cuenta de los cruces de contextos que nutrirán su producción posterior. La propuesta, además, condicionó su entrada a la escena internacional, interesando a curadores que serán determinantes en su carrera, como Dan Cameron, Rina Carvajal, Carolina Ponce de León y Anne Ellegood, entre otros.



Iván Navarro, Silla 1 (2000) Silla de playa en tubos de neón

La periodista Carolina Lara destaca la relación de la obra con la historia reciente: “Su trabajo [...] no deja de dialogar con su historia actual, que claramente lo ha traspasado, y con ciertos actores significativos. [...] Se inserta en una generación marcada localmente por el influjo de la Escena de Avanzada (Eugenio Dittborn, grupo CADA y Gonzalo Díaz, entre otros) y por el contexto chileno de post dictadura; también, por las enseñanzas sobre los desplazamientos del grabado que transmitió el maestro Eduardo Vilches en la Escuela de Arte UC, desde las experiencias de Luis Camnitzer en los años 60 y 70”.²⁴⁶

El diálogo con la historia actual, no obstante, está marcado por la distancia, por su establecimiento en Nueva York. De hecho, una de las razones de su alejamiento es la situación local heredada por su generación, a pesar de estar insertado en el grupo de artistas de los noventa. Iván se refiere así a su partida: “Tiene que ver con fin de dictadura, y también con empezar a relacionarse con artistas de la misma edad que son de otros países y donde se ven temas similares. Ya no sólo está la relación alumno-profesor, sino de colega. Es tratar de abrirse un poco más. Son súper fuertes todas las históricas peleas que existen en la generación de los ‘80, donde quizás la arrogancia y la competencia han sido mal ejemplo. La de nosotros siempre ha



Iván Navarro, Silla 2 (2000)

tratado de renegar de eso, o de no caer en el mismo error. Si te das cuenta, en esta generación no hay grandes peleas".²⁴⁷ Con todo, Iván Navarro va a seguir en permanente contacto con Chile y en Nueva York hará lo mismo formando grupo con los artistas chilenos de su generación. Agrega que en cuanto a la teoría que ha sustentado la obra de la Escena de Avanzada, "el único problema que tengo acá es con la forma de escribir de teóricos como Nelly Richard y Mellado. Yo los leo. Sé lo que dicen. Pero no me interesa cómo hablan de arte. Creo que es un vicio. Lo hacen más complicado de lo que puede ser, logrando que el público menos instruido se aleje aún más".²⁴⁸

Homeless Lamp (Lámpara sin casa) (2004)

Una de las obras más interesantes de Iván Navarro se presenta en el marco de la última exposición *Fantasmatic* al regreso de sus itinerancias, en el MAVI, el 2006. Se trata de *Homeless Lamp: The Juice Sucker* (Lámpara sin casa, la chupa jugo), de 2004. Es un video de su performance realizada en Nueva York, con la música del corrido mexicano "Juan sin Tierra", de Jorge Saldana, popularizada por el cantautor chileno Víctor Jara. El video es realizado por Nutria N.N., y co-producida por Andrés Valdivia.

En el video se ve al artista empujar un carro de supermercado confeccionado a partir de tubos fluorescentes de luz blanca, por las calles del barrio de las galerías de Chelsea, Nueva York. El registro de la acción contrapone el objeto carro con las estructuras de la ciudad, desencadenando dicotomías entre las imágenes de riqueza y pobreza, poder y desamparo.



Iván Navarro, *Homeless Lamp* Escultura, performance y video. (2004 - 2005) tubos fluorescentes, ruedas y energía eléctrica de un poste de luz en la calle, dimensiones variables

Es en esta contraposición que la condición objetual del carro de supermercado como obra de arte se acerca al campo de la escultura. Central es el gesto de empujar el carro, referencia asociada a los desposeídos y vagabundos, referencia que se vuelve explícita tanto en el título de la obra, como en la canción que acompaña al video. "Juan sin tierra" actúa como un direccionamiento asociativo entre las frases y la imagen, el cual lleva la lectura del video a la relación con estructuras sociales, aludiendo en cierta manera a Dan Flavin y al pop norteamericano. La obra forma parte de la colección Saatchi, en Londres, Inglaterra.

La contraposición es notable entre el símbolo de los desposeídos que pasea por el barrio de Chelsea, el rico barrio neoyorquino donde se encuentran las galerías que representan a los artistas más valorados por el mercado del arte. Es también un gesto de rechazo del *mainstream* artístico y del mercado del arte asociado. El momento más significativo, es cuando se estaciona y se conecta al alumbrado público para irradiar luz, para volverse lámpara en la calle.

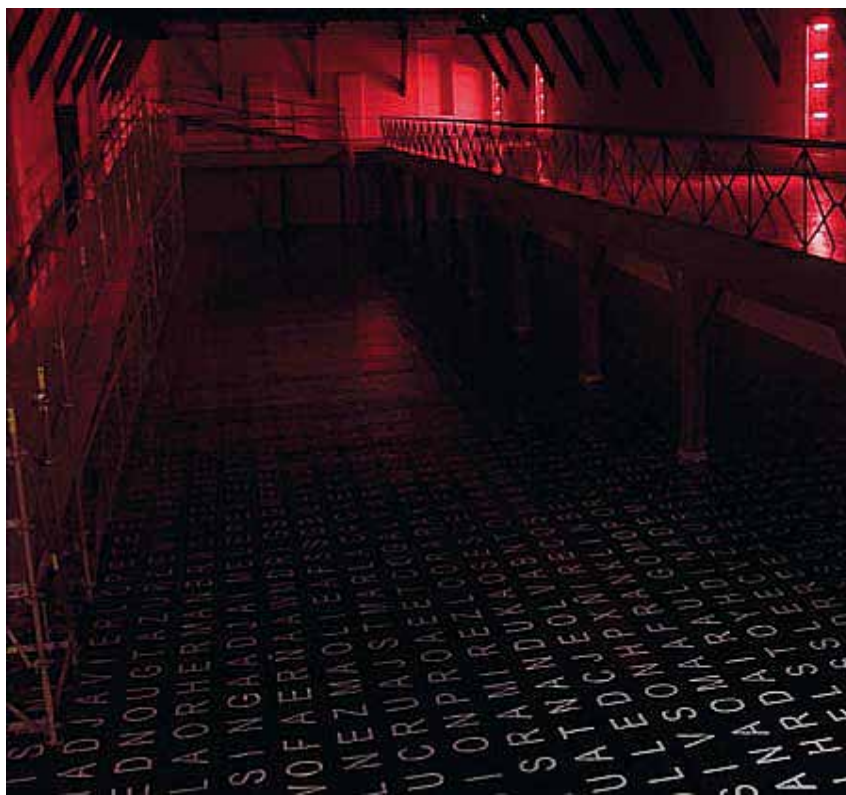
La canción, como decíamos, remiten al desarraigo, a la falta de pertenencia, al “no lugar” de los latinos (y otros inmigrantes) en Nueva York. La letra de la canción se corresponde con el desplazamiento –forzoso desde cierta perspectiva– del carro, que podemos extrapolar al sentido de la utopía. En ese sentido, la idea y la realidad del *homeless* es un “concepto que en sí mismo es la imagen de una falencia social que, al ser utilizada como título de la obra y complementado con la elección de la canción, parece ser a la vez una declaración de principios y posicionamiento político en cuanto a la producción”.²⁴⁹

¿Dónde Están? (2007)

El 2007 Iván expone en el espacio cultural Matucana 100 su instalación ¿Dónde Están? Es uno de los proyectos determinantes en su trayectoria nacional y por este obtiene el Premio Altazor 2009.

Se trata de una instalación que ocupó el espacio de 50 m de largo, al que se ingresaba con una linterna en la oscuridad, hasta subir al segundo nivel, desde donde se descubría mirando hacia el piso los nombres que correspondían a personas acusadas de cometer abusos contra los derechos humanos durante la dictadura militar. Mientras el ambiente se iluminaba por una luz fosforescente roja, que con unas cajas de espejos al muro se proyectaban al infinito. Acompañaba el recorrido una publicación con decenas de nombres relacionados a delitos de tortura o muerte, muchos de ellos criminales que no han enfrentado a la justicia.

Inaugurada la exposición, Iván pasó por una incómoda situación. En una entrevista le preguntan: “El hijo del almirante Hugo Cabezas Videla te increpaba por haber incluido a su padre en esta obra, y por no cumplir a la verdad ‘por interés artístico y pecuniario’. El almirante habría colaborado en salvar a detenidos en 1973, y falleció incluso en extrañas circunstancias”.²⁵⁰ Iván Navarro se explica: “No tenía idea de esta situación. Yo anuncié claramente en el catálogo de la exposición que tomé para hacer este trabajo la información del archivo de *memoriaviva.com*.”²⁵¹ Ahí aparece lo siguiente: ‘La



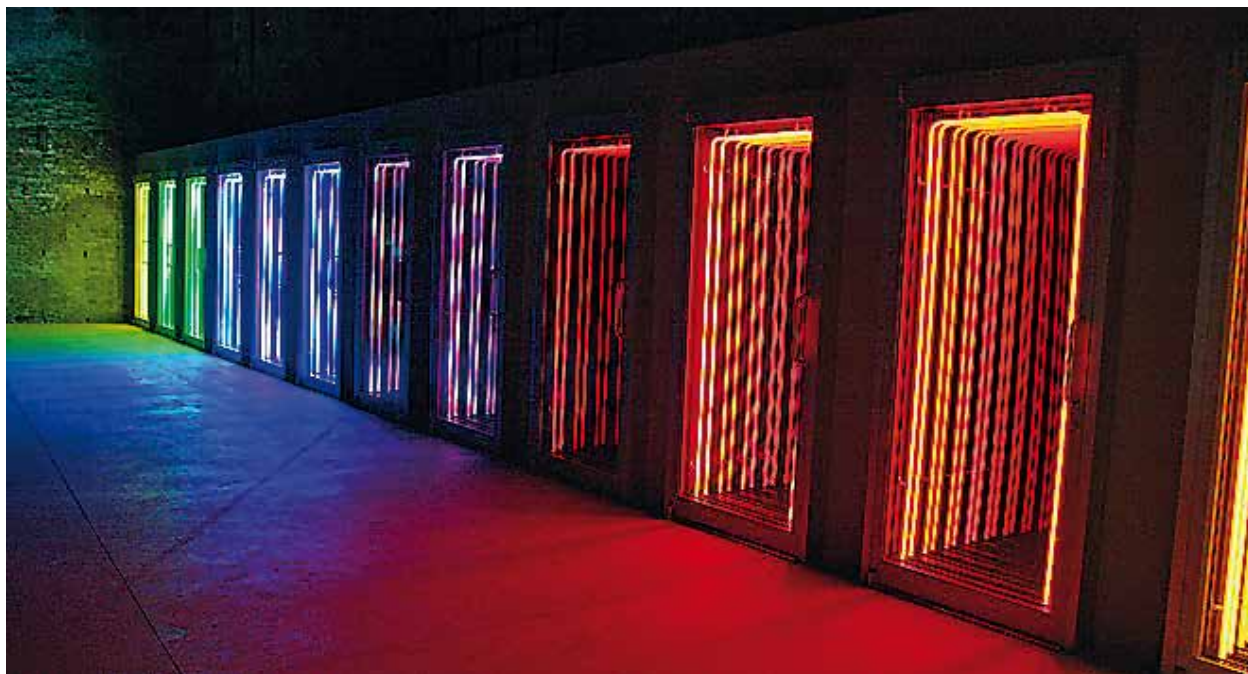
Iván Navarro, *Donde Estan?* Tubos fluorescentes, madera, espejos, impresión sobre plástico, andamios, linternas, folleto y energía eléctrica / Fluorescent tubes, wood, mirrors. Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile

Comisión Funa sindicó como responsables de las torturas en Valparaíso tras el golpe militar a los siguientes oficiales... Contralmirante Hugo Cabezas Videla, Jefe Estado Mayor de la Armada...'. Pido disculpas al hijo del almirante si la información de esta organización está equivocada".²⁵²

La exposición de Iván Navarro se realiza durante el cuarto gobierno democrático de la coalición de partidos Concertación, y aún muchos de los afectados por la dictadura no sentían que se hiciera justicia. De ahí que mucha gente se identificara con su exposición. Al recibir el premio Altazor, en una entrevista fuera de Chile dice: "Las políticas culturales están entrampadas. [...] Se molestaron mucho cuando recibimos el Altazor y mi hermano Mario, que fue a recibir el premio por mí, ya que yo no estaba, pidió públicamente 'no voten por Piñera' (a meses de las elecciones). En todo caso, el arte en Chile es decoración y eso es tremendamente irónico y ayuda a la experimentación".²⁵³

Threshold (El Umbral) 53° Bienal de Venecia, Italia (2009)

Chile ha tenido el honor de disponer de un pabellón permanente en la Bienal de Venecia desde el 2009, en un galpón de 300 metros cuadrados ubicado en el sector La Cordonerie. Iván Navarro fue elegido para su envío oficial a la 53° Bienal. Instalados junto a la muestra central del curador Daniel Birnbaum, *Corredor de la Muerte* (como también se conoce a la obra de Navarro) consiste en 13 puertas de aluminio, y espejos con luz fosforescente en su interior, que simulan corredores a través del muro. Cada puerta hace un corte (óptico) transversal al espacio. Un juego similar encontramos en *Bed*, un cilindro que proyecta al piso en forma infinita la palabra 'bed'. Iván presenta también *Resistance*, escultura hecha con una bicicleta y una silla con tubos fluorescentes que se enciende al pedalear, más el video de un hombre manejando dicho vehículo por la Times Square en Nueva York. La pieza central, no obstante, es el *Corredor de la muerte*





Iván Navarro, *Umbral /Threshold* (2009) 53° Bienal de Venecia, Pabellón de Chile

(*Death Row*) donde la serie de trece puertas de neón someten cada umbral a la ilusión de infinito, citando a la vez a *Spectrum V* (1969) de Ellsworth Kelly, con similar orden cromático que sus paneles pintados.

Sorprendido ante la invitación, Iván Navarro declara: "Es la primera vez que se invierte tanto tiempo y dinero en un proyecto como éste. Han creído en mi trabajo y sin saber lo que pienso exhibir, es una suerte tener la posibilidad de hacer algo sin la presión de presentar un

proyecto o convencer personalmente a un jurado para Venecia".²⁵⁴ La periodista Marilú Ortiz de Rozas agrega en su artículo sobre esta ocasión: "Con una obra en la que abundan las ironías y juegos metafóricos, tan luminosa como oscura y enigmática, Iván Navarro [...] se consagra como uno de los artistas chilenos mejor proyectados en la escena internacional de las artes plásticas".²⁵⁵

Hillarie Sheets, de la revista ARTnews, entrevista a Iván en el número de enero 2012, dando cuenta de lo sorprendido que estuvo Navarro de ser invitado a representar a Chile el 2009 en la Bienal de Venecia, sobre todo considerando que había dejado Chile más de una década antes. "Les dije, lo haré, pero no voy a decir que Chile es el país más hermoso de Sud América", dice Iván, y añade: "La obra *Bed* (cama), que representa el confort, es una antiestética de lo que ésta es; o como *Death Row*, (corredor de la muerte) donde la bicicleta mira hacia estas puertas, pero no se mueve hacia ningún lado, y las puertas son una ilusión. Es mi propuesta artística, acerca de una nación que ha perdido su identidad".²⁵⁶

El montaje tiene además una banda sonora: "*No necesitamos banderas*", del grupo chileno Los Prisioneros, cantada por una voz de mujer, Courtney Smith, la mujer de Iván Navarro. Es la canción en video de la performance en Times Square de la bicicleta, que resuena en todo el pabellón. Navarro dice: "Me gusta esa canción porque habla de no necesitar ideologías y que con eso dialoga *Bed*, la escultura que trata de representar la no cama, el hoyo infinito, la falta de hogar". Y Ortiz de Rosas agrega: "Lo más chileno de su exposición es esa canción y el artista considera que Jorge González, es un artista infravalorado. 'Para mí, él es un poeta', dice".²⁵⁷

La superación de la ideología parece remitir también a las palabras de Luis Camnitzer, según las cuales el arte se entiende como un "vehículo de comunicación intercultural", y como un "flujo cultural positivo".²⁵⁸ En efecto, estamos acostumbrados a la mirada superficial o local al acercarnos a una obra de arte, y nos quedamos en la forma y la técnica de la obra. Camnitzer recuerda a Milan Kundera: "La distancia geográfica aleja al observador del contexto local y le permite abrazar el gran contexto". Es una invitación a superar un provincianismo que a veces nos domina como "la incapacidad (o rechazo) de ver [la] propia cultura en el contexto grande".²⁵⁹ Siendo que el arte no es más que una expresión individual, por más que el artista

aspire a la comunidad global con valores que trasciendan lo local, su historia tiende a fluir desde su memoria. El ambicioso montaje de Navarro para la Bienal cita acertadamente el título del video: “No necesitamos banderas”, trasladando su obra al ámbito de lo multicultural, libre de ideologías nacionalistas o localistas.

Un crítico cuenta:

Umbral descubre un entramado de referentes y obsesiones. Habla de un disco de los Quilapayún titulado así, donde hay un poema introductorio que habla de las conexiones entre la luz, la esperanza, el desconsuelo y las puertas. Se refiere también a sus esculturas de puertas que no van a ninguna parte y cita a un Bolaño que habla de un silencio literario que se sitúa en el umbral. Termina hablando de los estímulos que no alcanzan una cierta velocidad para producir impulsos nerviosos: “Es la metáfora que plantea *Resistance*: al pedalear los tubos se prenden y transforma energía muscular en energía eléctrica”. Dice que le interesa la idea de umbral, porque representa un momento de origen de la creatividad y la energía. Que ese concepto lo obsesiona, como también lo que tiene que ver con la transformación de la energía, la pérdida de lo irrecuperable. Pero después dice que a él le interesa que sea un trabajo fácil de observar, que lo complejo ya aparecerá en una segunda lectura.²⁶⁰



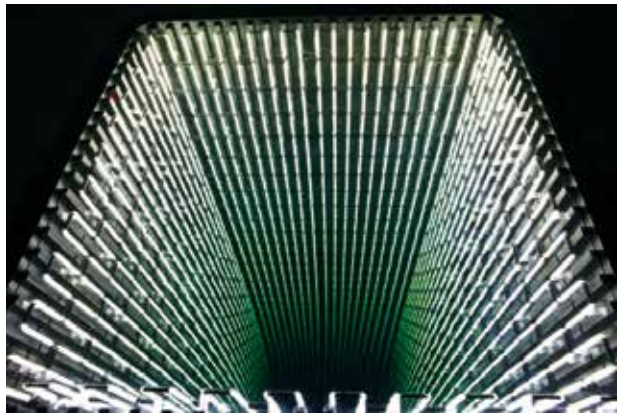
Iván Navarro, *The Armory Fence* (2011) luces de neón, aluminio, energía eléctrica, dimensiones variables. Foto por Mark Markin

Marilú Ortiz de Rozas le pregunta sobre su insistencia desde hace años en torno al tema de la pena de muerte y el sentido que quiere darle en el contexto veneciano. Iván Navarro le contesta: “No existe en esta obra una relación directa con la pena de muerte. Eso –lo que salió en la prensa– es un malentendido”.²⁶¹ Revista *Art Nexus* añade sobre su presentación que “entre lo local y lo global, descubrimos una obra que igualmente se erige como crítica situada; una individualidad que tensiona fronteras, cautiva plataformas relevantes, motiva a curadores y –recientemente– ocupa portadas de revistas

importantes en el circuito internacional”.²⁶² Sheets cataloga finalmente su muestra en la 53ª Bienal de Venecia como “una experiencia espectacular”.²⁶³

A raíz de Bienal de Venecia, Navarro es invitado el 2010 a participar en la Bienal de El Cairo, Egipto. La invitación proviene de Ehab El-Labban, Comisario General de la Bienal, que basó gran parte de su selección en la última Bienal de Venecia 2009. El artista y teórico uruguayo Juan Burgos analiza su participación y se refiere a Iván Navarro así: “Entre los artistas que manejaban otros medios y soportes técnicos cabe destacar a Iván Navarro de Chile, quizás con una de sus mejores obras”.²⁶⁴

Torres Gemelas, XI Bienal de La Habana, Cuba (2012)



Iván Navarro, Torres Gemelas (2012) detalle XI Bienal de la Habana

El 2012 es invitado a la XI Bienal de La Habana, como parte del envío oficial de Chile, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores y junto a Ángela Ramírez, Nury González, Pablo Langlois y Alejandra Prieto, bajo el concepto: "Prácticas artísticas e imaginarios sociales". Revista Escáner Cultural señala: "La curadora (Margarita Sánchez) ha mostrado interés en la profundidad y consistencia de su obra, que ya ha participado en importantes encuentros mundiales, como la Bienal de Venecia el año 2009; en esta ocasión, Navarro llevará una instalación lumínica inspirada en las Torres

Gemelas".²⁶⁵ La periodista Denisse Espinoza dice: "Con el reflejo de espejos y la luz de neón representó la altura de estos rascacielos en hoyos ficticios en el suelo. Es un anti monumento al poder económico de EE.UU. cargado de su propio trauma social por el atentado de 2001".²⁶⁶

Proyectos actuales

Navarro ha participado en numerosas exposiciones recientes, entre las que destaca su participación en bienal internacional (fundada por Dan Cameron) *Prospect.2 New Orleans*.²⁶⁷ Destaca también la exposición *Luz al final del túnel (Light at the End of the Tunnel)* en la Egeran Gallery. Estambul, el 2012. En el *Light Show* en Hayward Gallery, Londres (2013) presenta *Burden (Lotte World Tower)* y *Reality Show*. *Burden* semeja una cabina telefónica inglesa que se refleja a si mismo hasta el infinito y en el que el espectador parece desaparecer. Iván Navarro participa en esta muestra junto a grandes artistas como el venezolano Carlos Cruz-Diez, el artista norteamericano Dan Flavin y el artista danés Olafur Eliasson.

También es destacable que sus obras se encuentran en colecciones de importantes museos, en el Hirshhorn Museo y el Jardín de Esculturas en Washington, DC; en Fondos Nacionales de Arte Contemporáneo en París; en la galería Daniel Templon, en París (que dio a conocer la obra de Andy Warhol); en ARCO, de Madrid. También en la capital española, participó el 2009 en el espacio de Galería Cu4tro con *Tener Dolor en el Cuerpo del Otro*, con nueve esculturas en las que a través de palabras, luz y espejos, hacen reflexionar sobre el dolor, el nuestro y el de los demás. Victoria Arribas Roldán destaca en este caso como su trabajo se encuentra atravesado por "el uso metafórico de la luz, los toques minimalistas, los espejos y la luz de neón", así como por el rescate de objetos cotidianos para la realización.²⁶⁸

Entre sus proyectos actuales, además de desarrollar su obra personal, Iván Navarro trabaja junto a otros artistas chilenos en Nueva York, expandiendo los límites de su propia obra hacia otros

ámbitos. Junto a los artistas Ian Szydlowski y Diego Hernández, formó el colectivo *Instituto Divorciado*, que colabora a su vez con artistas y colectivos a nivel internacional. Incursionando con la música, con el cantautor *Nutria NN* crearon el sello *Hueso Records*.²⁶⁹

Iván Navarro está casado con la escultora norteamericana Courtney Smith, con la que ha realizado obras conjuntas, en el cruce entre arte y diseño. Y hemos mencionado también que ha trabajado con su hermano Mario, haciendo exposiciones y curadurías conjuntas tanto en Chile como en el extranjero.

Además de la música y la plástica, ha desarrollado estos últimos años un interés creciente en la palabra. Recientemente Hillarie M. Sheets, para ARTnews, le ha preguntado a Iván si en la traducción de sus títulos, el sentido, la poesía, se traducen igual. Dice Iván Navarro: “A veces sí, a veces no, normalmente la palabra tiene doble sentido solo en un idioma. Como DEGENERATE una palabra en la que trabajo actualmente. Si pienso en su significado en español y sus connotaciones, cuando la traduzco en mi mente al inglés la palabra pierde su valor. Otras veces la traducción ayuda o agrega más significados a una obra como DETOUR que es igual en inglés y en francés, pero la traducción al español es DESVIO, aún más interesante. Otra diferencia que ocurre con el español e inglés es cuando se traduce una palabra que puede ser verbo o sustantivo al mismo tiempo, y no mantiene necesariamente la misma cualidad en el otro idioma”.²⁷⁰ Y sobre su trabajo actual con las palabras añade: “Estoy comenzando a buscar frases... Me interesan las frases que se contradicen sin querer o que se auto anulan... algo así como: No Me Duele Nada”.²⁷¹

Cuando se le hace referencia al estereotipo de ser artista latinoamericano en Nueva York, lejos ha quedado la condición del artista crítico circulando por la “corriente principal” de la que hablaba Camnitzer en algunos de sus textos, eso de “artista latinoamericano de vanguardia internacionalizado”, “revolucionario” y no obstante reconocido por el *mainstream*. Iván Navarro responde a la definición de Camnitzer: “Es ridículo hablar de ‘artista latinoamericano’ en un momento en que las identidades nacionales están cuestionadas, siendo el mismo Camnitzer (uruguayo) de origen alemán (y residente en Nueva York). Tampoco creo que su trabajo sea reconocido por el *mainstream*... Él no está en el circuito de Damien Hirst o Jeff Koons. ¡Eso sí que es el *mainstream*!”²⁷²

Iván Navarro no pasa desapercibido entre los artistas jóvenes cuando llega a Chile: “Una especie de *star system* criollo lo rodea sin trastocar su gran sencillez”, dice Carolina Lara, y él reconoce con modestia que el éxito radica “en el trabajo duro e inteligente”.²⁷³

Emergencia de los 90's

La segunda generación de los noventa o *Emergencia de los 90's* se define por un creciente interés en profesionalizar su producción artística y abrirse un espacio en la escena internacional. Su entramado visual se distancia de lo local por medio un procesamiento de temas, conceptos y contenidos (que no excluyen lo político) resituándolos en contextos universales. Como hemos apuntado, si bien no nos encontramos en presencia de una única perspectiva dominante y organizadora, sí hay una suerte de "hibridismo" que les es común, así como la presencia de un gran rigor técnico en la renovación del lenguaje visual. Hasta cierto punto este rigor técnico sumado a una retórica que busca acceder rápidamente a los circuitos evita el desmoronamiento de contenido. Alfredo Jaar lo lamenta: "En las artes visuales, el mercado domina la situación. Antes los jóvenes eran experimentales, anti comerciales. Ahora están pensando en exponer antes de salir de la universidad. Las galeristas van a las exposiciones de fin de año (en las escuelas) y seleccionan sus artistas. Y esto les sirve a las universidades para vender sus carreras. Antes era el prestigio intelectual".²⁷⁴

Tal vez la pérdida de validez de lo político y lo local fue uno de los efectos del proceso histórico que se cobijaba bajo el slogan de la campaña política de 1990 "la alegría ya viene", que suponía un cierto ejercicio de la desmemoria para mirar al futuro. El teórico Sergio Rojas enfatiza que el problema es que se ha perdido la noción de lo local, y cita como ejemplo una exposición de seis artistas mujeres chilenas en la Universität der Künste de Berlín (2002), a cargo de la curadora Julia Dech. La muestra había generado una particular expectativa política, ya que se trataba de mujeres "tercermundistas" que venían de la postdictadura militar. El comentario fue que a pesar de la calidad, eran "demasiado internacional".²⁷⁵ Si bien la muestra pasaría para muchos inadvertida refleja una ruptura con el arte crítico-experimental anterior. Si durante dictadura la opresión política podía operar en muchos casos como un recurso o pretexto para investigaciones estéticas y formales acerca de los propios procesos de producción, la situación de la nueva generación es menos opresiva, pero más volátil. Es una generación mucho más abierta a los mercados globales y a los distintos dispositivos que articulan la globalización, lo cual parece haber ocasionado "la disolución de las categorías de lo local, la crisis del arte y su situación en los entramados de la cultura global",²⁷⁶ que parece definir este momento del arte nacional. Carolina Lara nos recuerda que se ha acusado a esta generación de ser "poco comprometida socialmente, de ser una especie de engendro académico, de erudita y sin alma, de oportunista y superficial [...] siendo cuestionada dentro de sus propias redes".²⁷⁷ La pregunta entonces es cómo resuelven estos conflictos a partir de su trabajo creativo.

Nelly Richard ha dicho en varias oportunidades que ninguna obra de la escena joven chilena la conmueve y así se lo dijo a la periodista Carolina Lara cuando ella le pidió a Richard que escribiera sobre los artistas de la nueva generación. Argumentó entonces que "no podía escribir sobre la escena joven chilena, porque ninguna obra lograba conmoverla como alguna vez lo hizo Carlos Leppe con su enorme cuerpo gritando su historia de contenciones, impulsándola a elaborar uno de los textos más locuaces de la teoría chilena (*Cuerpo correccional*, 1980)".²⁷⁸

Artistas y teóricos que apoyaron el intenso período de finales de los setenta y los ochenta denuncian el actual vaciamiento narrativo que derivaría de una excesiva academización del arte y del pensamiento crítico, en relación a las supuestas bondades de interés formal y social de la Escena de Avanzada. Este vaciamiento sería propio de las artes visuales, ya que no se dará en la literatura, teniendo como referente directo a la obra de Diamela Eltit, la que continúa haciendo una historia de los silencios.

Principalmente en Santiago aumentan el número de galerías comerciales en busca de los artistas que pueden elegir espacios para su validación, se crea un circuito de galerías experimentales en el sector Santiago Poniente, que se suman a la Galería Gabriela Mistral, la galería Posada del Corregidor y la Galería Metropolitana. Estas son Balmaceda 1215, Matucana 100 y Galería Bech (del Banco del Estado de Chile), que contrastan con las galerías comerciales del sector residencial del barrio Vitacura, Santiago Oriente, donde el año 2000 se inaugura la galería Animal, un espacio que se atreve a apostar por el arte experimental del galerista Tomás Andreu y que cierra a comienzos del 2012.

A pesar de que los artistas de la *Emergencia de los 90's* van a crear núcleos interactuando entre sus pares o apoyados por algunos teóricos, no tendrán el rendimiento histórico ni de producción de obras para sustentar un discurso teórico como el de Nelly Richard. Todos los relatos intermedios desarrollados durante la década de los noventa y del 2000 se pueden comprender como espacios auto-reflexivos para la constatación de una acción estratégica de posicionamiento. En un gesto que se puede interpretar como un vaciamiento de contenidos sociales y críticos, notamos sin embargo que aportaron al aumento progresivo de la complejidad operacional, visual y estructural del espacio de las artes visuales en Chile. A continuación destacamos algunos artistas del arte reciente.

PATRICK HAMILTON (1974)

Con un arte de filiación neoconceptual, Patrick Hamilton²⁷⁹ fue trabajó casi ocho años como asistente del artista Arturo Duclos, recogiendo y asimilando muchos procesos formales y expresivos de la neovanguardia de los ochenta. Su obra se constituye como una parodia de la estética kitsch y de la cultura pop de la calle y del consumo; en ella encontramos también una cosmética como encubrimiento de la verdad. Formado en la pintura, expande sus soportes en un cruce con el diseño y la publicidad, utilizando el collage, la fotografía, la serigrafía y objetos como las herramientas de trabajos para construcción y manualidades.

Desde su primera exposición en 1996 hasta sus trabajos más recientes, su obra “constituye un preclaro ejemplo de coherencia y rigor tanto a nivel de sus claves formales y lingüísticas como asimismo en lo concerniente a sus aspectos temáticos”,²⁸⁰ dice Machuca

Expone en la muestra colectiva *FOB*, en Galería Gabriela Mistral (1998). Su trabajo es papel mural sobre objetos-herramientas, objetos que serán una constante en su obra. Guillermo Machuca

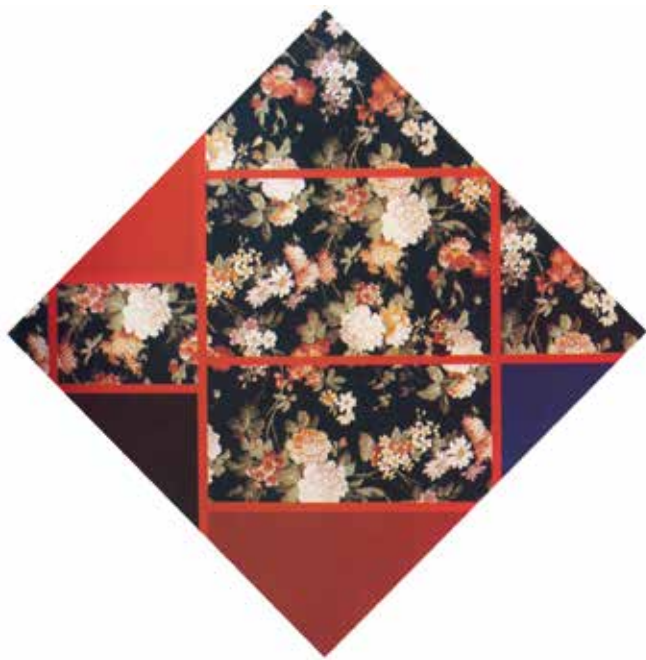
escribe en el catálogo: “Las obras [...] ostentan un rigor, una limpieza plástica inconfundible con toda intención tanto más hedonista como posesiva [...] se ubican así a la distancia de los contenidos agresivos de determinada concepción del arte, evitando de paso el peligro de la complacencia. [...] En Chile supondría hacer *tabula rasa* de aquellos contenidos que ligaban el arte local con los procesos histórico-políticos”.²⁸¹

Un año después expone *Tools* en la galería Posada del Corregidor (1999). Interviniendo el espacio del primer piso de la antigua casona crea la ilusión de una baranda de escala con sus serruchos. “Puede leerse como una reflexión crítica respecto de las relaciones estéticas. Entre las ‘bellas artes’ y la cultura ornamental de masas”, expresa Catalina Mena.²⁸² Con ironía pervierte la función original de herramientas baratas que se compran con la premisa “hágalo usted mismo”.

En un sentido más amplio, Hamilton construye sus proyectos dirigiendo la mirada a la cultura hedonista del consumo y del bienestar superficial. El encubrimiento de los objetos y la referencia a los recursos artificiosos del comercio y de la publicidad apuntan al engañoso carácter del mundo feliz que vende la sociedad de consumo cultural e informativo. A esa ideología dominante Hamilton responde con su “estética de la cosmética”.

Participa de la muestra *Fantasmatic* en gira por el Asia (2002 a 2006), ocasión en la que presenta pinturas sobre tela para tapiz industrial sobre las que estampa con esmalte en serigrafía, junto a una serie de máscaras de soldar cubiertas por tela de tapiz y una manguera de jardín transparente iluminada en forma intermitente, la que nos refiere a la circulación en el museo, a la manera de las vistosas vitrinas comerciales en Navidad. Sobre las telas imprime el rígido entramado de Mondrian, sobre el que aparecen diminutos héroes de historieta cómica, íconos de una cultura

global que se ha desbordado más allá del mundo infantil, invadiendo la sociedad universal y el arte. En la propuesta de la curadora, los artistas entregan un breve texto que fundamenta su trabajo. Hamilton señala: “Utilizando la pintura como un dispositivo de maquillaje y camuflaje, realizo una serie de operaciones visuales en las que los revestimientos ironizan sobre la estatización generalizada de nuestra época por efectos de la publicidad y la *mass media*”.²⁸³ La exposición representaba el arte chileno contemporáneo de inicios del siglo XXI bajo el signo de lo fantasmagórico o “fantasmático”. Hablaba de una generación postdictadura que no hablaba de memoria ni duelo, sino de discursos “tributarios de la época de la dictadura”.²⁸⁴ Como reflejan las palabras de Patrick Hamilton: “Yo quería hablar de espectáculo, de presente permanente, de



Patrik Hamilton, Magic Cover Painting 053 (2001) esmalte, acrílico, serigrafía sobre tapiz

industria cultural, de revestimientos y superficies”, y concuerda Federico Galende que se trata “del mundo vuelto fantasmagoría”.²⁸⁵

La serie *Magic Cover Painting* (pinturas de revestimiento mágico) también las exhibió en Galería Animal (2002). Se trata de tondos al muro forrados en lino estampado para decoración sobre las que pinta en esmalte sintético. Repitiendo la cita a las corrientes del constructivismo y del arte pop del siglo XX, contraponen el círculo como reflejo de un orden universal, un círculo en expansión, pero en constante tensión de descentramiento, por efecto de tramas y por la acción de las pequeñas figuras.

Emos señalado que la formación artística de Hamilton recoge los antecedentes inmediatos y reconocibles de la generación de sus maestros. De ahí que Galende constata una apertura con la que la generación anterior no alcanzó a contar: “Llegaron tarde a la Avanzada pero demasiado temprano a la apertura del circuito”.²⁸⁶ Si la primera fracción de los artistas de la transición buscaban estar a tono con los “padres”, para esta nueva generación se trata más de estar a tono con lo que pasa afuera. “Es una relación, siguiendo la ficción generacional, más de abuelo [...], esa cosa tan típica de que al hijo se lo castiga pero al nieto se lo mira con más benevolencia”, sugiere Hamilton.²⁸⁷



Patrik Hamilton, *Morgue* (2004) y *Minas* (2004) impresión Giclee sobre papel fotográfico pegado a herramientas cortantes 60 x 40 cm

La relación con la tradición crítica de la neovanguardia no es inexistente, pero el compromiso serio y consistente ha dado paso a las exigencias del mercado y las estrategias de inserción. Todos estos son signos visibles que se pueden seguir en toda Latinoamérica, en que el mercado del arte internacional sigue buscando en este continente “prácticas que expresen conflictos

sociales y políticos que exhiban y releven la condición de la víctima”.²⁸⁸ Artistas como Hamilton, Iván Navarro, Voluspa Jarpa y otros buscan desmarcarse de esa obligación. Para bien o para mal, el hecho es que la reflexión sobre los procesos técnico-mediáticos ha tenido en el arte actual un rol mucho más productivo que las diversas formas del arte político, corporal y urbano que determinaron la escena de los ochenta. En la expresión de Guillermo Machuca, esto no podría estar ajeno hoy cuando “los problemas del mundo son los problemas del arte”.²⁸⁹ Frente a esta premisa el trabajo artístico de Patrick Hamilton dará un vuelco, incorporando en su obra “los problemas del mundo” con su violencia y destrucción.

Participa en la 26ª Bienal de Sao Paulo (2004) con *Perfect & Imperfect Tools* Guillermo Machuca señala que la obra constituye una clara ironía proferida en contra de aquellos discursos de moda que alientan el uso indiscriminado de las técnicas “de punta”. Los procedimientos técnicos utilizados por Hamilton en la confección de las fotografías remiten a la tradición formal del collage y del fotomontaje.



Patrick Hamilton, Progreso Reflejado (2012)

Hamilton trabaja en su producción artística desde los procesos de fabricación o recolección de herramientas, a su posterior revestimiento de imágenes fotográficas extraídas de medios de información existentes. Utilizando el foto-realismo de situaciones bélicas mundiales con sus violentas masacres. Este proceso "refotográfico" de fotografías sobre fotografías nos sugiere un cierto retardo o desfase entre el acceso a la información visual foránea y su instalación en nuestros contextos precarios y dependientes. Expone en la colectiva *Violent Frames* en la galería González y González (2012) junto a los artistas Jota Castro, de Perú, Darío Escobar, de Guatemala, e Israel (Moris) Moreno, de

México. El tema que los reúne es la violencia. Según el texto preparado para la exposición, "*Frames* alude a la idea de fotograma o cuadro como unidad que en el cine al combinarse produce el movimiento y la visión de conjunto".²⁹⁰ El trabajo de Hamilton destaca con fuerza en lo formal y conceptual. El texto de la galería se refiere al artista como "veterano" por su recorrido por las bienales latinoamericanas, de Sydney y Gwanyu.

Recientemente es invitado a participar en la muestra colateral en la Bienal de Venecia (2013), *Pabellón de urgencia: reconstruyendo utopías*, del curador peruano Jota Castro. Hamilton participa junto al artista chileno residente en Nueva York Jorge Tacla y Santiago Sierra de España, entre otros. Presenta *Construcción con serruchos* (2013). El núcleo temático de la 55° Bienal de Venecia es *El Palacio enciclopédico* que explora la utopía de encerrar en un museo imaginario todo el saber de la humanidad. Es la propuesta de su director Massimiliano Gioni: "Apuesta al riesgo que conlleva dedicarse a lo utópico, a lo frágil, a los sueños y al inevitable fracaso que acarrea toda práctica artística".²⁹¹ En cuanto a la presencia de Latinoamérica, Alphons Hug curador del Pabellón del IILA (Instituto Italiano Latinoamericano) propone acertadamente el *Atlas del imperio*, o la utopía de trazar en una cartografía definitiva la conformación del mundo. "Si el arte, durante toda la historia, se ha caracterizado por representar la realidad o por imaginarla, este proyecto se centra en aquellas prácticas artísticas que enfatizan la idea de cambio, de reorganización de la realidad y que tienen la voluntad de imaginar un mundo mejor y más justo".²⁹²



Patrick Hamilton, Construcción con machete, (2010) 40 machetes de fierro doblados, 2 metros de diámetro. Cortesía de Galería González y González y Baró Gallery



Patrick Hamilton, 11 machetes en línea (2011)

CAROLINA RUFF (1973)

A partir de la escultura, Carolina Ruff²⁹³ investiga hasta invertir los procesos de materialización propios del volumen, son objetos que están presentes en espacios públicos a los que no ponemos atención. Sus sobras nos exigen ver y descubrir que su materialidad es un bordado que se ha mimetizado en su escala real.

Prácticas para una desaparición, una interesante reflexión sobre la mujer, formó parte de la exposición colectiva *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile* (2006) en el Centro Cultural Palacio la Moneda (CCPLM), a cargo del curador Guillermo Machuca. Los organizadores de la exposición agregaron una historiografía del arte de mujeres en Chile, sin embargo no reconoce la relación hacia los inicios del arte de mujeres y coloca como “íconos” históricos a algunas artistas como Roser Bru, y otras considerando el punto de partida en los años de la Escena de Avanzada. Además se exponen algunas pinturas que pretenden hacer un recorrido histórico pero de mujeres pintadas por artistas hombres a fines del siglo XIX y del siglo XX. Es la representación de la mujer como sujeto pasivo, o la suposición de esta como presencia de las mujeres chilenas en el arte. Para los organizadores solo se “plantea una búsqueda del origen de una estética femenina en Chile, tomando como punto de partida el arte de avanzada de la década de los 70 hasta llegar al arte desarrollado en los últimos años”.²⁹⁴

La obra de Carolina Ruff acierta con ironía al origen de una estética femenina. Su estrategia busca corregir un pretendido discurso historiográfico destacando la inserción de las mujeres en el mundo académico del arte en Chile desde principios de siglo XX, que fue distinta al de otras disciplinas y contextos, sobre todo en relación a otros países de Latinoamérica. Su participación fue temprana, con la guía de importantes maestros en la práctica.²⁹⁵ La antropóloga Sonia Montecino que “la posible ausencia de un discurso feminista (sobre todo en los inicios) quizás esté relacionada con la fuerte figura del maestro –que a la vez que enseña, invita a formar parte de una ‘comunidad’– y entonces la ruptura más que expresada en un discurso político se realizaría en la propia práctica artística o sea, las artistas no necesitaban hacer el camino de las mujeres que cultivaban otras disciplinas y que eran excluidas de ellas, es en la propia práctica donde rompen”.²⁹⁶

Ni los maestros ni la comunidad estudiantil de las academias arte fueron excluyentes de las estudiantes mujeres, por lo que no había necesidad de romper con nada. Esa necesidad de las mujeres de procurarse un espacio propio dentro de la academia no estuvo presente en



Carolina Ruff, *Prácticas para una desaparición* (2006) Bordados sobre esterilla y serigrafía 44 x 135 cm

Chile, por lo menos como lo estuvo en la cultura anglosajona. Sin embargo muchas creen que hay una deuda pendiente en esta consideración.²⁹⁷ Lo cierto es que “no se puede decir que las mujeres estuvieran excluidas de las prácticas artísticas, a pesar de las restricciones (en una época las mujeres no podían estar en las salas donde se trabajaba con desnudos y con modelos presentes)”, apunta Adriana Valdés.²⁹⁸ Tampoco podríamos hablar en Chile de un arte feminista propiamente tal.

Sonia Montecino y Adriana Valdés son críticas de la propuesta ambigua de la exposición, pero destacan la obra de Carolina Ruff: “En la propuesta de la exposición no hay mucho instrumental teórico para hablar de esto, sólo una noción de mujer como biología”, ironiza Valdés, y añade:²⁹⁹ “Basta con que tú tengas género femenino... ni siquiera género... sexo femenino en el carné de identidad”.³⁰⁰ Por esto, Montecino invita a leer “perversamente” la acertada obra de Ruff, que consiste en un felpudo bordado: “Para entrar en la muestra bastaba con que el carnet de identidad dijera F [...]. La obra de Carolina es bien terrible, pues se trata del limpiapiés sobre el cual la gente va a pisar. Es justamente lo que se aplasta y da cuenta de una memoria republicana, no existe otra memoria femenina que la que está en el carnet, y hay que ensuciarla”.³⁰¹ Carolina Ruff es continuadora de aquellas artistas mujeres chilenas cuyas propuestas hablaban desde la misma práctica artística, sin recurrir a discursos externos. Su obra ironiza desde dentro de la misma exposición. Adriana Valdés acota:

Podríamos decir que apunta a lo que hay debajo de la alfombra en este cuento... lo ironiza, lo denuncia de algún modo, si es que lo leemos desde este lugar. A la vez, habla sobre la mirada desde esta exposición. Es divertido y es terrible. [...] La mujer está más en las prácticas que en los discursos. [...] Pensando en el carnet-limpiapiés de Carolina Ruff como un rechazo de la mujer a sí misma, en ese sentido, por su marginación de la historia habitual.³⁰²

Otra exposición donde participa Carolina Ruff es la colectiva *Handle with care* (tratar con cuidado), que abarcó el trabajo de 26 artistas mujeres chilenas entre 195 y 2005 en el MAC de Quinta Normal (2007); estuvo a cargo de la artista Yenniferth Becerra, Ana María Saavedra (directora de la Galería Metropolitana) y la teórica Soledad Novoa. La muestra, que indaga algunas características comunes de las artistas mujeres en esos años, pareciera revelar “un adelgazamiento de los discursos en el relato historiográfico –infinitamente reprochado y una privación que es acompañada por la falta de inscripción de otras voces tanto más interesantes que circulan con hipótesis de campo bastante seductoras”, obligándonos “a dirigir la mirada hacia el campo mismo de la producción de obra y su organización”.³⁰³ En relación a estas dos exposiciones mencionadas la teórica del arte Carol Illanes destaca irónico de que una convicción demasiado literal y consecuente de no representar discursos



Carolina Ruff, Equipamiento contra incendios (Kit de emergencia para espacios de arte (2003) bordado sobre esterilla, caja de fieltro roja 120 x 160 cm



Carolina Ruff, Silla de guardia Equipamiento para espacios de arte (2007) bordado sobre esterilla, caja de fieltro roja 98,5x 55 cm

hegemónicos haya terminado por colaborar “con la inexistencia de sistematizaciones que auxilien el relato histórico”, de la relación arte y género en Chile.³⁰⁴

El mismo 2007 Ruff participa en la exposición colectiva *Transpacífico: un encuentro en Santiago*, en el CCPLM (2007), invitada por el curador Gerardo Mosquera. En esa ocasión presenta *Silla de guardia* (serie *equipamiento para espacios de arte*). A propósito de la muestra nos cuenta la misma artista: “Me interesa el diálogo entre la materialidad de la ejecución y la representación del objeto y, al mismo tiempo, la relación entre el objeto y su relación espacial”.³⁰⁵ Utilizando una materialidad de tradición femenina como es el bordado, Ruff coloca su *Silla* apoyada en el

suelo justamente donde se ubica la silla del guardia a la entrada de la sala de exposiciones. Plegada en situación de descanso o de ausencia, el objeto parece apelar a nuestro sentido de seguridad como si dijera “aquí no la hay”. Una segunda lectura sería considerar que la muestra se realiza en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, sede del gobierno, bajo la Plaza de la Constitución. Ruff agrega: “Utiliza la simulación, la disimulación y la desaparición para denotar objetos y situaciones faltantes, ausentes o probables”.³⁰⁶

ISIDORA CORREA (1977)

Isidora Correa³⁰⁷ explora una concepción crítica de lo doméstico y lo ornamental. “A través de procesos de recolección, corte y ensamblaje sus obras crean formas escultóricas despojadas de su razón utilitaria, en un recorte del objeto original en el cual la mirada reconstruye el espacio faltante. Hay una reflexión acerca de las líneas de producción, consumo y desecho asociadas al objeto y al espacio cotidiano, la tecnología y el mercado. De producción industrial y artesanal, han sido recortados al punto que han perdido su volumen. La experiencia del objeto se suspende, se repliega.



Isidora Correa, Línea discontinua (2011) objetos de metal, plástico, arcilla y porcelana recortados

En 2003 realiza su primera exposición individual, *Orgánica objetual*, en Galería Animal. Se trata de una instalación constituida por 22 “torres” de platos bisectados, apilados en sucesión decreciente de tamaños hasta alcanzar la altura promedio de una mesa.³⁰⁸ Esparcidos en un montaje al suelo de escultura expandida recuerda las lecciones del artista Anthony Caro en San Martin School of Arts,

Londres, como también las instalaciones al piso de Carl André. En Chile tiene su seguidor en el escultor Francisco Gazitúa, quien como docente ha influido en los jóvenes artistas.

Se da en las nuevas generaciones un número considerable de artistas mujeres que rescatan una cierta estética de lo femenino, una pasión por lo cotidiano. Dentro de este grupo nos parece interesante el trabajo de Isidora Correa, cuya laboriosa dedicación y obsesiva repetición del elemento decorativo de la forma constituye una obra donde lo periférico, ornamental, superfluo o accidental pasa a ser el centro. En palabras de Guillermo Machuca: “Esta clase de vaciamiento (del sentido no de la mirada) introduciría una óptica suplementaria en ocasiones más significativa que las representaciones efectuadas sobre los primeros planos. Se trata de una visualidad que pone en escena aquello que quedaría cuando las imágenes ya no dispongan de un suelo, soporte o mundo, quedando expuestas a la deriva o su evanescencia”.³⁰⁹

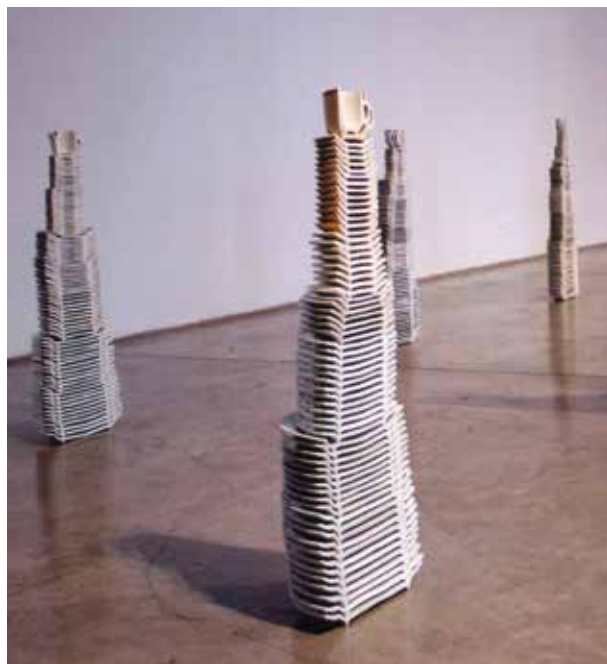
En el espacio de la Fundación Gasco, que se ha caracterizado por acoger lo más representativo del arte joven contemporáneo nacional, Isidora Correa exhibió *Línea discontinua* (2011), que presenta un poético montaje, evidenciando “una investigación en torno a los conceptos de mezcla y combinación de objetos cotidianos –tanto industriales como artesanales–, que se



Isidora Correa, *Display* (2006) platos seccionados pegados a la pared, medidas variables

materializa en obras objetuales y fotográficas que reflexionan sobre los procesos de construcción de la identidad nacional”.³¹⁰ Isidora Correa secciona objetos de plástico, metal, arcilla y cerámica sobre una mesa metálica con cubierta de acrílico retroiluminado. Las piezas son seleccionadas cuidadosamente y combinadas de diferentes formas, lo que resulta en la creación de un objeto híbrido que de alguna manera hace eco en la memoria del espectador, pero a la vez lo desconcierta. Con esta simple operación, se logra dar un énfasis diferente a aquello que forma parte de nuestra cotidianidad.

En la exposición *Del Otro Lado* en el CCPLM (2006) presenta su obra *Display*. Se trata de platos blancos seccionados donde sus repetidas fracciones son adheridas a la pared cubriendo una gran extensión. A juicio de Machuca, un panorama “contradictorio a la tradición funcionalista



Isidora Correa, *Orgánica Objetual* (2003) objetos recortados

del modernismo tipo masculino”,³¹¹ La figura que dibujan desde lejos semeja a una bandada de pájaros creando un aura apacible y acogedora. “La artista corta las cosas para producir su perfil –un perfil que es la cosa misma y también su esquema básico, simplificado hasta llegar al mínimo reconocible”, comenta Valdés.³¹² Isidora Correa crea un universo decorativo donde el muro se ha transformado en la superficie pictórica del blanco sobre blanco que recuerda la visualidad del constructivista ruso Kasimir Malevic. Machuca, dirá, citando a Nelly Richard: “Esta pulsión ornamental –mezcla de vaciada repetición y de intensa factura y manualidad– ha ofrecido por otra parte una nueva posibilidad para la tradición del muralismo”.³¹³ A la distancia atrae la belleza y en su cercanía produce tensión y extrañeza.

FRANCISCA SÁNCHEZ (1975)

El tema de Francisca Sánchez³¹⁴ es la figura humana vista desde una práctica experimental. “Quiero entender como están hechas las cosas que veo. Poner en volumen es la manera como entiendo”, dice.³¹⁵ Por su forma de esculpir la figura a partir de la fotografía se define un acto de terquedad por torcer lo que no tiene volumen. La fotografía es lo que no tiene volumen, aquello que para una mente que necesita el volumen para comprender se transforma en objeto de un nuevo oficio de dobleces y refiguraciones volumétricas.

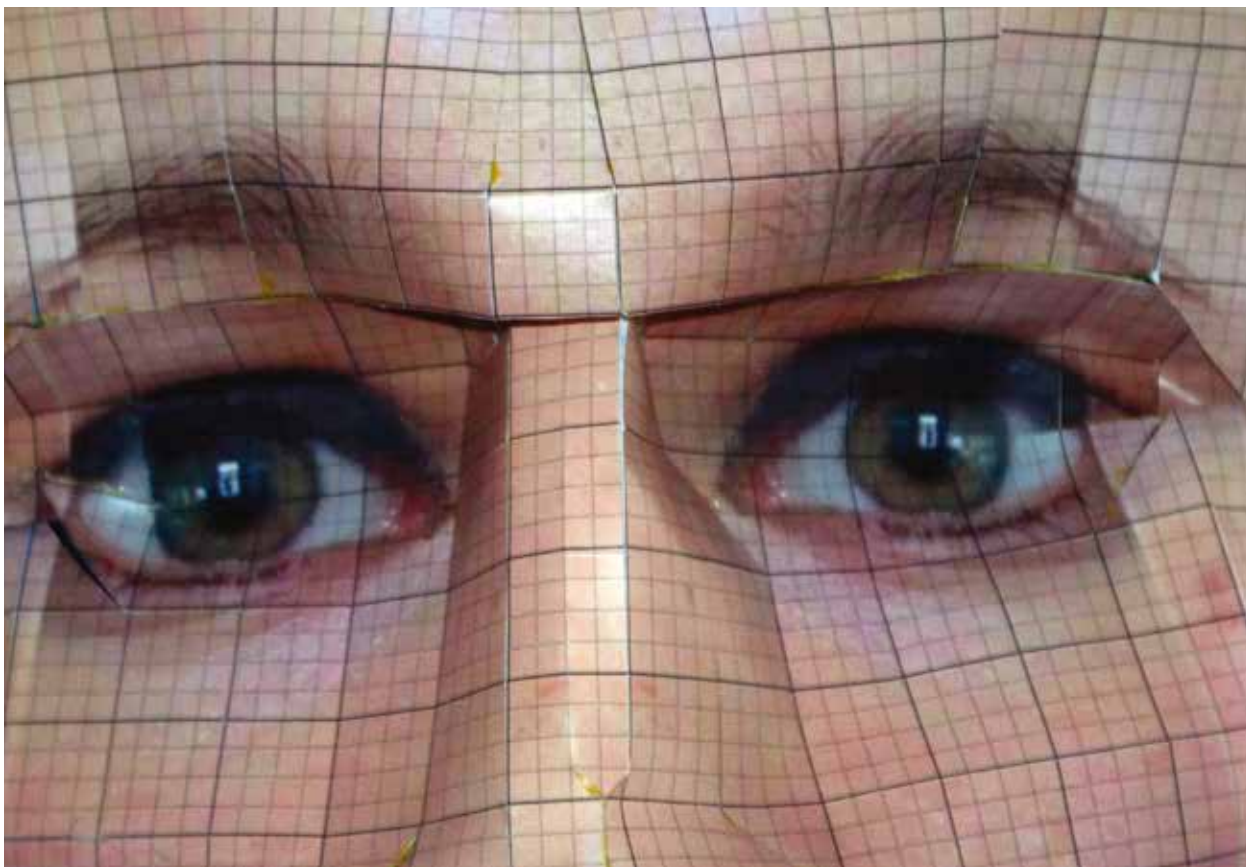
La muestra *Fe ciega* revela parte de su experiencia de dos años en Amsterdam (Galería Gabriela Mistral, 2007). Es una obra hecha a partir de retratos fotográficos sobre papel. Sánchez dice “la realidad de la tercera dimensión no es sólo un mundo que puedes tocar o agarrar con la mano; también es un fenómeno visual”.³¹⁶ Su obra nos recuerda los trabajos en papel del artista japonés Susumu Koshimizu (1944) que formó parte del colectivo japonés Mono-ha (“escuela de las cosas”),



Francisca Sánchez, Galería Romana (2005) Esculturas de impresiones láser sobre papel, recortados y pegados para dar volumen 76 x 55 x 56 cm

de breve existencia a fines de los años sesenta.³¹⁷ La obra *Kami* ("papel")³¹⁸ del año 1969 consiste en un gran sobre de papel japonés abierto por un lado que dejaba ver en su interior una piedra. El movimiento Mono-ha se situaba en oposición al arte conceptual, "pues consideraba que todas las cosas (cualquier cosa) merecen y pueden brindar una apreciación estética, aunque no hayan sido concebidas como objetos artísticos".³¹⁹

En este sentido, la obra de Francisca Sánchez al darle volumen al papel delgado y frágil lo eleva a materia escultórica, así como en la tradición japonesa el papel juega un papel mucho más extenso que en nuestra cultura, abarcando desde el origami a la elaboración de objetos de uso cotidiano (ornamentos, tabiques, etc.). A diferencia de la utilidad desechable que tiene el papel



Francisca, Sánchez, Johanna (2007) Escultura de impresión fotográfica 81 x 122 cm

en occidente, sin ser el delicado y transparente papel de arroz japonés flexible y resistente, Francisca Sánchez para utilizar el papel fotográfico o la fotocopia inflexible y rígida, debe fragmentar el papel para "torcer", como dice, su condición de soporte plano.

El retrato esculpido a fragmentos refiere a veces a una escena más lúgubre: "Algunas de tus figuras parecen muertas", le dice Dominic van Den Boogerd.³²⁰ Francisca Sánchez lo entiende: "Toda escultura empieza con la muerte. La escultura empezó porque alguien había muerto y otra persona quiso recordar esa persona [...]: es la resistencia de un grupo particular de personas en un momento particular de la historia, contra la muerte y el olvido".³²¹

Cuando trabaja sobre el fragmento como es el brazo de su madre *Mum's arm* (2006), Van Den Boogerd recuerda las cualidades inquietantes de las prótesis: "Me hicieron pensar en los exvotos que uno encuentra en las iglesias católicas".³²² Hay en esta obra una poética de los cuerpos, el brazo remite a una prótesis, pero el gesto del título nos devuelve a la relación madre-hija.

El 2011 es seleccionada en el VI Concurso Cabeza de Ratón en el MAVI, destacando entre otras jóvenes promesas que se han convertido en grandes talentos del arte nacional, como José Pedro Godoy, Felipe Cusicanqui, Margarita Dittborn, Rodrigo Bruna y Joaquín Cociña, entre otros.



Francisca Sánchez, Brazo de Mamá (Mam's Arm) (2006)
Escultura de impresiones b/n en papel en volumen 68x8x15 cm

Un arte post dictadura

En el lenguaje del arte, la ironía ha sido el mecanismo reflexivo por medio del cual el artista mantiene su autonomía frente a situaciones críticas, conectando lo contradictorio, fragmentando los opuestos. Fundamento que se despliega en el umbral de las nuevas generaciones, siendo inherente de este período el excedente de una historia reciente. “La ironía es la figura más reconocible en las artes visuales”, como dice Sergio Rojas.³²³ Quizás sea lo más novedoso en estos artistas que avanzan al siglo XXI, obliterando los residuos del pasado. En este ámbito cultural muchos optan por la autonomía productiva, participando de seminarios, exhibiendo en los talleres de sus pares, creando espacios para fortalecer el diálogo.³²⁴ El aumento de estos espacios alternativos significó la organización paralela a la efervescencia mediática y social de la Feria Internacional de Arte de Santiago Ch.ACO en su tercera versión el 2012. Se crea un circuito alternativo, “una feria OFF que la complementara con objetivos que trascienden el mercado, buscando fortalecer el diálogo y generar redes desde una escena que se ha fortalecido los últimos años, redefiniendo el sistema artístico local. Así nace, este año, *OFF Chacoff*”.³²⁵

Entrevistados para *Chile arte extremo*, transcribimos de los artistas jóvenes sus propias palabras que nos sirven como indicativos de la actitud de la generación actual frente a la de sus antecesores:

“El lenguaje de la escena de avanzada era como comer ulpo: es nutritivo, pero no para todos los días”, Camilo Yáñez.

“Me pego con una piedra en las..(piip).. si alguien llega a comprender totalmente mi trabajo”, Francisco Valdés.

“Siento que no me acomoda producir obra a través del FONDART”, Isidora Correa.

“No me interesa como hablan de arte los teóricos”, Iván Navarro.

“Mi problema es con el exceso de universidad que tiene aquí el arte. Como una manera de jugar ajedrez, pero que no seduce a nadie”, Ignacio Gumucio.

“Ya pasó lo conceptual”, Rodrigo Bruna.

“Salir de Chile me abrió el coco de manera brutal”, Demian Schopf.

“El peor mal que tiene el arte en este minuto son los curadores”, Patrick Steeger.

“La fantasía que yo tenía cuando entré a la escuela era que no se podía pintar”, Pablo Ferrer.³²⁶

En la asepsia tecnológica

CLAUDIO CORREA (1972)

Claudio Correa³²⁷ cita obras de la historia del arte universal y sus temáticas son la guerra y el conflicto en general, desde lo público a lo privado, utilizando sobretudo el óleo sobre tela y la fotografía, aunque complementa la visualidad de sus instalaciones con medios digitales, el video y los registros sonoro y gráfico.

En 1998 expone *Alfabetización del paisaje* en galería Posada del Corregidor. Se trata de un montaje pictórico, con paisajes pintados con tiza sobre pizarras de escuelas. Junto a éstas encontramos una serie de pinturas en pequeño formato de una desgastada iconografía del paisaje romántico. Por último cuelgan en otro sector paletas de pintores sobre percheros. "Son todos mecanismos con los que Correa enseña el ABC de un oficio –su oficio– que sobrevive agónico en plazas, aulas, talleres y academias del país".³²⁸ Claudio Correa ironiza como si tratara con analfabetos y nos impone "la necesidad de aprender nuevamente a leer y escribir la pintura del paisaje".³²⁹

En su montaje expone las herramientas para la construcción del paisaje, de manera de recrear lo ya creado. Incluso reconoce haberles "pedido prestado"³³⁰ una que otra cosa a otros pintores para terminar sus propios cuadros. A esta parodia a la copia de pintor de domingo, que imitando rebaja la calidad de la obra, Correa llama "baja fidelidad",³³¹ semejante a un cassette mal grabado o reproducido, simulando un texto en el catálogo de una carta imaginaria de APEA (Agrupación



Claudio Correa, Declaración de (in) dependencia (2002) Intervención en escalera acceso exposición Kent Explora en casa habitada temporalmente

de Pintores de Armas) pintores de la Plaza de Armas de Santiago, quienes supuestamente se declaran indignados con el artista que “ha pretendido sustentar su bullanguera exposición en el más vil y notorio PLAGIO. Este ‘novel valor’, titulando su muestra ‘ALFABETIZACION DEL PAISAJE’, faramallea con una enclenque e infernal parafernalia didáctica, en un deslucido intento por ‘enseñarnos’ (?) o ‘darnos clases’ (?)”.³³²

Como otros artistas de su generación, Claudio Correa construye fina ironía un arte postdictatorial articulando signos de terror con elementos propios del juego infantil. Un ejemplo es la exposición que el artista presenta en Galería Balmaceda 1215 (1999), que titula *Si pudiera lo haría peor*, haciendo referencia a una frase del General Manuel (Momo) Contreras, ex Jefe de la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), hablando desde la cárcel sobre sus funciones durante la represión.³³³ La obra reproducía atentados dinamiteros tomando soldaditos de juguete y autitos matchbox. Artistas como Máximo Corvalán y los más jóvenes Pablo Ferrer y Jorge Cabieses explorarán vías similares.

Desde 2003 su obra da un giro y Claudio Correa trabaja en la estética de la marginalidad urbana. Va a realizar un taller con los jóvenes adolescentes reclusos en el Centro de Internación del SENAME en la ciudad de Valdivia el 2009, se trata de dibujos de rostros imitando los dibujos del identikit para perseguir y detectar sospechosos.

El resultado de esta experiencia es recogido en la muestra *Perdidos: tres crónicas de una rehabilitación conductual masculina*, que expone en la I Trienal de Chile, *El terremoto de Chile* (2009), invitado por el curador español Fernando Castro Florez.³³⁴ Su obra se sitúa en el subterráneo de la sede Quinta Normal del MAC, donde los tres rostros con identikit flamean impresos en banderas sobre sus astas, con una versión de la canción “Quiero ser libre” del grupo gitano *Los Chichos*, que ha sido adoptado por la subcultura carcelaria; Correa los hace emerger de las alcantarillas en esta muestra con gran acierto.

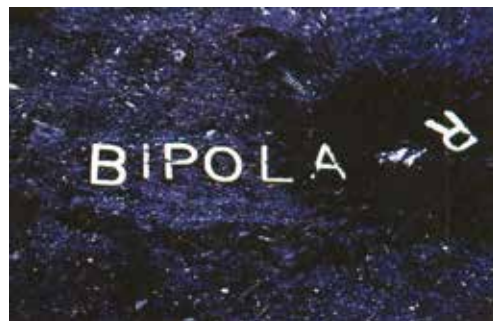


Claudio Correa, Identikit (2009) Instalación gráfico sonora

Luego es invitado por el curador Gerardo Mosquera a la exposición *Transpacífico* (2007) que ya hemos mencionado. Mosquera hace notar ese aislamiento geográfico que nos colocaría como un mirador o balcón al pacífico detrás de la cordillera de Los Andes y considera que “la dinámica hacia el Pacífico es reciente”.³³⁵ Destacando en su presentación a dos exposiciones: *Fantasmatic, 9 artistas chilenos*, en gira por varios países del Asia (2002 al 2006) de la curadora Luz María Williamson y *Travesías / Crossings* a Seúl, Corea, a cargo de Francisco Brugnoli (2005) con una selección de obras del MAC del que es director. Sin embargo, existe un antecedente previo, que fue comentado por el curador Ivo Mesquita de Brasil en una conversación en 1991, a propósito de la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1973 a 1995) de gráfica, pintura y escultura, donde se ha contado con la participación de artistas asiáticos, australianos, que confirmaría un remoto interés de inserción cultural entre el Asia Pacífico y Chile a pesar del vasto océano de por medio.

A diferencia de *Travesías* que es una exposición institucional, *Transpacífico* es una muestra de individualidades. El esfuerzo del curador se ha dirigido a hilar una muestra coherente bajo el signo del encuentro y la actualidad: dialogante, propositiva, de impacto.

En esa ocasión Claudio Correa presenta un video que habla del caos, el desorden y la duda que se produce cuando un desperfecto mecánico genera que múltiples mensajes simultáneos intenten comunicar una sola información. Su obra *Bipolar* se dedica a la "construcción de 'máquinas enfermas'; máquinas que por una fatiga de material deliberada comienzan a degenerarse". En palabras de Josefina Maza, se trata de la puesta en práctica del principio de la entropía, "a través de la historia de destrucción [...] que afecta a una serie de agentes que participan de la historia, deviniendo el orden en caos".³³⁶



Claudio Correa, *Bipolar* (2007) Imagen de video 5 min



Claudio Correa, *Máquinas enfermas* (2006) video

El 2010 en galería Departamento 21 (D21) expone *Memorial para jóvenes problema*, una serie gráfica acompañada de una instalación sonora. Está compuesta de un particular registro visual: imágenes recopiladas de los diarios en distintas ciudades de Chile de los saqueos tras el terremoto del 27 de febrero 2010. Otras imágenes son fotografías de noche que muestran quioscos y pequeños comercios protegidos por blindajes de vándalos y ladrones. El montaje es acompañado por dos esculturas mecánicas que producen el sonido, utilizando el golpeteo y el código Morse.

El texto de presentación de la galería precisa: "A través de estos registros Claudio Correa plantea una metáfora del desborde y la contención, una ambivalencia con la que él convive en sus referentes artísticos. Esta vez trabajará con el Punto y la Línea, llevando también estas unidades formales a un cierto extremo, la repetición saturadora y la precisión casi perfecta".³³⁷



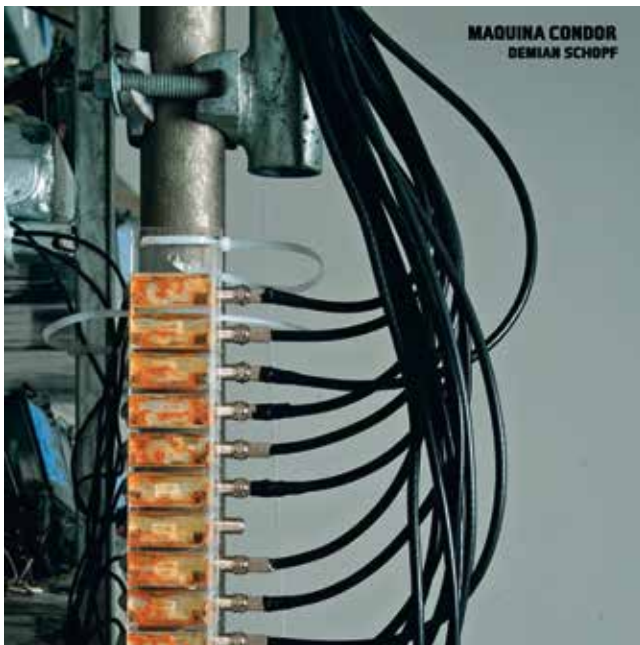
Claudio Correa, *Violencia* (2008) proyección a la calle desde galería Gabriela Mistral

El curador Fernando Castro Florez, luego de su gran exposición *El Terremoto de Chile* para la I Trienal de Chile organiza una muestra en España inspirada en la impactante frase *Ni pena ni miedo*³³⁸ del poeta Raúl Zurita para el cambio de milenio.³³⁹ En la selección Castro Florez destacó el trabajo de Claudio Correa por "abordar temas marginales sin moralizaciones ramplonas ni mirada patética".³⁴⁰

DEMIAN SCHOPF (1975)

Demian Schopf³⁴¹ trabaja con medios mecánicos y digitales, por ejemplo reproductores de textos; reconoce que le apasionan como estructuras que están siempre cambiando en un proceso de transformación. Utiliza la fotografía y los medios digitales como soporte de registro de sus escenificaciones, y recrea el imaginario colonial andino con rasgos de crítica a la modernidad.

En conversación con Federico Galende expresa: “En realidad mi relación con las máquinas es algo que viene de Alemania, de la infancia incluso, porque en los 80’s, en el contexto de la Guerra Fría ese imaginario diatópico repleto de máquinas y maquinaciones era algo muy cotidiano”.³⁴² Su interés por la máquina se verá acentuado cuando estudie arte y nuevos medios en Colonia, donde tendrá una experiencia que será decisiva: “Resulta que tuve un profesor, Siegfried Zielinski, que tenía como doctorando a David Link, un filósofo, artista y escritor que hizo una máquina generadora de textos. [...] La máquina se llama *Poetry Machine*”.³⁴³ Aunque han existido otras referencias anteriores destaca también la *Poesía en el sombrero*, de Tristán Tzara, “que es una abstracción poética en forma de algoritmo”. Y añade: “Lo cierto es que en Alemania empecé a familiarizarme con algunos conceptos, aunque en realidad el primer impacto sensible provino de los típicos gráficos y mapas semánticos constituidos por estructuras relacionales dinámicas en base a nodos de información”.³⁴⁴



Demian Schopf, Máquina Condor. Portada catálogo (2006) Galería Gabriela Mistral

De regreso en Chile Schopf va a desarrollar dos máquinas. En primer lugar, *Máquina Cóndor*, que presenta en Galería Gabriela Mistral (2006). Explica sobre ésta: “Pensé en una obra que se apropiara de esa clase de ‘estructura relacional’ y que pudiera ser directamente afectada por elementos contingentes y a su vez pre-potentemente objetivos: variables económicas, estadísticas, noticias... La obra estaría casualmente determinada por los hechos del mundo, reflejados en las proporciones que los expresan”.³⁴⁵

En segundo lugar, la *Máquina de coser*, que presenta en la mencionada I Trienal de Chile (2009). Ésta obra hace una crítica a lo fortuito, al azar y la fragmentación como principio de las vanguardias. Su nombre lo toma de una cita de Lautréamont:

“Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disecciones”.³⁴⁶ Demian también la llama *Máquina de coser: Inteligencia artificial y lenguaje natural*.



Demian Schoff, Máquina de coser (2009) I trienal de Chile

Por esta segunda máquina Demian Schopf obtendrá el premio *Incentivo a la producción artística iberoamericana*, en el concurso *Arte y Vida Artificial*, de Fundación Telefónica (2006), Madrid. Revista Punto de Fuga explica el propósito de este concurso:

A través de estas obras de arte, los creadores están planteándose importantes interrogantes sobre nuestra promiscua relación con las tecnologías y nuestra futura identidad como seres humanos. Estos artistas no pretenden crear artefactos con una

funcionalidad específica, sino que trabajan de forma conceptual, utilizando el arte para reflexionar sobre como en nuestra cultura lo tecnológico y lo biológico se hacen cada vez más indistinguibles, una cultura en la que las máquinas se comportan cada vez de forma más humana, y los humanos de forma más mecánica.³⁴⁷

Es indudable que la máquina desde antiguo ha despertado en el hombre curiosidad y miedo, porque actúan “como si fueran una cosa viva”, dice Umberto Eco. Aparte de la rueda, otras invenciones como el molino de agua o de viento, o los mecanismos dentados que animan al reloj, toda máquina es además una extensión de la mano o del cuerpo: “La máquina parecía, por tanto, casi humana o casi animal, y en ese ‘casi’ residía su monstruosidad”.³⁴⁸ El mecanismo oculto y la autonomía provocaron el asombro y el terror tanto como multiplicaron el alcance físico del ser humano. Hoy vivimos rodeados de máquinas y ya no nos extrañamos por un bastón, un par de anteojos o un sacacorchos; se han transformado en extensiones manuales y sensitivas que nos parecen naturales. Pero la máquina se vuelve bella y fascinante en el siglo XX: podemos recordar las llamadas “máquinas célibes” carentes de función, como el proyecto del *Gran Vidrio*, o *La casada desnudada* de Duchamp, o la máquina de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka, en la que engranaje e instrumento de tortura se identifican y el conjunto resulta tan fascinante que el propio verdugo se inmola a mayor gloria de su criatura. Es indudable que cuando son máquinas carentes de finalidad funcional producen admiración pero también pueden divertir y llegar al juego, como es el caso de las obras del artista Jean Tinguely, o en Chile del artista Gaspar Galaz o en las invenciones del joven Nicolás Labadía. La máquina inteligente que habla, comunica, suma, inventa y escribe poemas, esa del siglo XXI es la que inquieta a Demian Schopf, con una sensibilidad barroca para la cual la máquina “se descubre como objetos de maravilla”, haciendo del artificio sorprendente y de la invención ingeniosa criterios de belleza.³⁴⁹ Así podemos citar también los estudios y fantasías del jesuita Athanasius Kircher,³⁵⁰ que fusionan belleza y artificio en la creación de la *Ars magna lucis et umbrae*, que en cierto modo anticipó la técnica de la proyección cinematográfica.

Desde el 2001 Schopf ha desarrollado el tema del barroco andino de los siglos XVII y XVIII, poniendo particular atención en el sincretismo religioso desarrollado en los centros artísticos del Cuzco, Quito y Alto Perú. A partir de esta rica iconografía, Demian Schopf va a rescatar y

crear escenografías parodiando la imaginería de los Arcángeles Arcabuceros,³⁵¹ Para ello utiliza figuras de yeso vestidas a la usanza del siglo XVIII, como los Arcángeles Arcabuceros de la escuela de Calamarca, Alto Perú (hoy Bolivia). Junto a las figuras coloca animales disecados y en vez de fusiles las figuras sostienen herramientas para labores agrícolas. Hay una referencia a Joseph Beuys, pero sin la alusión del artista alemán a un ritual chamánico sanador, reflejo para él de un bello recuerdo de su experiencia de guerra.³⁵² Schopf utiliza la cita en un montaje escenográfico ironizando su referente histórico; registra sus escenografías en fotografías y video para ser exponerlas luego en galería o museos.

El mismo Schopf señala en entrevista: “Hago algo parecido a lo que hicieron los misioneros: transcodificar. Ellos hicieron de Viracocha un San Miguel Arcángel al mando de un ejército celeste (al menos eso sugiere Ramón Mujica, antropólogo e historiador peruano). Fue una revolución silenciosa”.³⁵³

En cuanto al cambio en los elementos utilizados en su recreación arbitraria dice:

Se entiende por transcodificación un cambio de sentido producto de un cambio de código. [...] Sustituir el arcabuz original por un signo que mezcla tela camuflada, una horqueta y un rozón, pintados de rojo —o una cruz, empuñada como espada, con una horqueta insertada en su parte inferior, o un M-16 o un arpón de pesca deportiva— constituye una transcodificación. Otros signos que se intercalan sobre la cita son, la careta de maniquí del Arcángel, la escenografía que lo enmarca con roñosos animales disecados en un derruido museo, y la apropiación de la retórica fotográfica que sustituye la materialidad pictórica de la obra citada.³⁵⁴

Con la evangelización misionera se produce lo que Andaur define como “aculturación estática”, yendo de la Pachamama a la Virgen María, de Illapa al Apóstol Santiago.³⁵⁵ En cuanto a la Angeología, se desarrolló en los centros andinos el culto a los siete Arcángeles, Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jerudiel, Sealchile y Barachiel. La evangelización, creadora de una de las más altas expresiones artísticas en la América colonial, se mantiene así entre liturgia cristiana y paganismo, expresándose festivamente en los diversos carnavales de los Andes, que atestiguan el celo con que los pueblos del altiplano viven sus rituales, iglesias e imaginería.

Schopf continúa con el tema de la religiosidad andina en su más reciente exposición que titula *Los tíos del diablo*, en la galería Patricia Ready (abril 2013). Expone fotografías de los Coros Menores, que bailan en las fiestas religiosas sincréticas del norte de Chile y del altiplano, entramando las creencias de los pueblos originarios, la tradición de la religión católica, la mitología y la sabiduría popular; todo ello forma parte de grandes festividades en las comunidades Atacameñas hasta hoy. Schopf fotografía el basural suburbano de tres comunidades que celebran el carnaval andino: la Tirana en Chile, Oruro y El Alto en Bolivia. Vemos retratados los suburbios con sus basurales, que él llama una “ciudad posterior”. Rodolfo Andaur hace notar ciertos elementos de originalidad y de pensamiento filosófico desplegados en las fotografías de los Coros Menores: “Esta serie [...] mezcla lo documental con la postproducción de lo real, insertándose en un contexto de composición y descomposición de un paisaje cultural en permanente transformación. Lo que las obras de Schopf tienen por referencia es, entre otras cosas, las innumerables capas de signos sobrepuestos que traman la historia de Tarapacá”.³⁵⁶

También Schopf lo ve como una crítica al progresismo moderno que se niega a ver una periferia olvidada:

Este paisaje responde a una marca del paisaje suburbano en países periféricos como Chile y Bolivia. Estos basurales podrían estar en Asia o África, por ejemplo en Ghana (el nuevo vertedero de la basura electrónica de Europa). El carnaval se presenta como una performance de múltiples influencias: desde lo indígena y lo católico hasta el culto a la Virgen y el culto al Diablo, lo neobarroco y lo kitsch, lo science fiction y lo transexual, y lo travesti y lo devoto. Así, en la posmodernidad, esos personajes –con sus fluorescentes caretas psicodélicas– han terminado pareciéndose más a los protagonistas de una opereta espacial de animación japonesa para adultos que a otra cosa.³⁵⁷

Volviendo a las máquinas de inteligencia artificial que crea Demian Schopf, cuando es entrevistado por Federico Galende, éste le señala: “Ahí, ya hay un barroco, otro tipo de barroco, uno que tu traes de tu época anterior”. Schopf le responde: “Sí, claro; atendiendo a la prosa que la máquina genera, me atrevería a calificarla como un dispositivo neobarroco de enunciación de una corporalidad que es, también, legible desde lo neobarroco”.³⁵⁸

Una de sus producciones más interesantes sobre el neobarroco andino es *Locus Amoenus / Trinitas* (2001), una serie de intervenciones de video-instalación en iglesias. La primera de éstas se realizará en la Iglesia de la Santísima Trinidad, en la ciudad Colonia (2004) donde Schopf estudia arte. Al regresar a Chile, junto al curador Rodolfo Andaur, presentará esta obra en la Catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada de Concepción, en Iquique (2009). Un año más tarde, la llevará a la Catedral de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2010), capital de la zona en que se encuentran las Misiones Jesuíticas de la Chiquitanía.³⁵⁹ En esta ocasión Andaur escribe:

“Demian Schopf buscaba afanosamente reivindicar en sus más profundas creencias el valor que poseen las imágenes religiosas y las posibilidades de estas en su confabulación dentro de esas matrices medievales pictóricas que lograron readecuar y obtener cientos de adeptos en las culturas andinas”.³⁶⁰ Se trata de tres pantallas de LCD instaladas sobre el altar de manos que gesticulan el lenguaje de los sordomudos, junto a otra de manos que gesticulan anárquicamente.



Demian Schopf, *Locus Amoenus* (2004) video instalación Iglesia de la Trinidad Colonia, Alemania

El fin del caos ¿Un nuevo orden?

Estas producciones de obras creadas por la máquina de los artistas Claudio Correa y Demian Schopf parecen de ciencia ficción. Desaparece la autoría en el anonimato y la asepsia tecnológica, que nos hace relacionar un estado donde se puede controlar o interceptar la vida de las personas como *El fin de la violencia* (1997) del cineasta alemán Wim Wenders, quien plantea un futuro en que el brazo armado del Estado utiliza las cámaras de vigilancia para resolver cualquier alteración del orden cívico. El arquitecto Mathias Klotz hace una relación con el cineasta alemán cuando escribe sobre la ciudad de Santiago, haciendo referencia al vandalismo urbano cuyos perpetradores se esconden tras una capucha: “La responsabilidad individual se diluye, del mismo modo en que el anonimato protege a los encapuchados”.³⁶¹ Esta similitud nos hace reflexionar, mirando retrospectivamente nuestro estudio sobre una historia del arte reciente en Chile

Partimos de la situación que se produjo en el arte luego del experimento de la Unidad Popular y que, en palabras de Nelly Richard, dejó al país como “sitio eriazo” (1973); pasamos por el extremismo que generó el momento más traumático de la historia reciente del país con el golpe militar y la dictadura, con todo su abuso de “autoridad contra individuo” (1976) como dijo el sociólogo Pablo Huneeus con la quema a la cultura; llegamos finalmente a la transición democrática (1990), hasta un “campo de batalla” (2006) para el historiador de la cultura Bernardo Subercaseaux, cuando se produce la primera marcha de los “pingüinos” (estudiantes) y la quema de libros en la Universidad de Chile.

Nuevas modalidades discursivas

Santiago se ha transformado en una urbe de crecimiento vertiginoso; la velocidad del vivir deja cada vez menos tiempo para pensar y reflexionar. El ejercicio de analizar las estrategias de los artistas para sobrevivir cuando el arte es la razón de ser, ha de ser una tarea abierta, sin prisa y sin pausa, para comprender los trabajos creativos, evitar simplificaciones o ingenuidades. Cabe destacar el grado de profesionalismo y rigor técnico que presenciamos en estos artistas chilenos para abordar el tema, y la ironía en virtud de una operación reflexiva del proceso del arte expandido. Encontramos la cita, la parodia, el humor y una cierta poética visual. El azar y la fragmentación, principios de las vanguardias de comienzos del siglo XX, han marcado el sentido de la enseñanza del arte en Chile tanto como la experimentación de nuevos materiales.

Podemos reconocer también los efectos de un prolongado período donde ha dominado el materialismo y la ausencia de moral. En más de cuarenta años ha dominado el materialismo, un nihilismo autorreferente que ha llegado a algunos extremos. En palabras de Roberto Hozven: “Lejos de lo meramente fantasioso y resentido [...] encarnados en los poetas Neruda y De Rokha que, como sienten que se les debe todo, se sientan en todo”. Sin embargo, a ellos se les puede oponer Gabriela Mistral [...] quien exploró con amor y verdad la naturaleza y humanidad de América, sin haber cedido a la voluptuosidad del resentimiento”.³⁶² Hoy la poeta y Premio Nobel es rescatada por las generaciones actuales.

En el período tratado en este apartado, con el aumento de artistas emergentes y el apoyo institucional para su pronta inserción, la oficialidad se ha transformado en un aparato que ha perdido la capacidad de análisis y revisión; de ahí la calidad artística que resulte de este proyecto está por verse. Cuando el filósofo Willy Thayer habla del “trauma de los noventa”, se refiere a aquellos que dispersó el golpe del 73, a estos la democracia pactada en los 90. Desde entonces, nunca les cupo mejor la apelación de generación NN que Jorge Montealegre les impuso. Es posiblemente el vértigo del cambio, una manera de oponer resistencia en una zozobra esperanzadora, para abrir un espacio al propio camino en la imposibilidad de determinar el espesor de sentido de los acontecimientos que proliferan en nuestro entorno, para exorcizar la angustia.

La aparición de nuevas modalidades en los artistas más jóvenes coincide en el tiempo con un potente movimiento que se enfrenta a las estrategias del gran sistema de las artes Carolina Lara señala en un artículo reciente: “Los creadores necesitaban ampliar su función artística formando parte directa de proyectos, publicaciones y exposiciones sin necesidad de comisarios o intermediarios entre el propio artista y el público. En este sentido, la rapidez y cotidianeidad que ofrecía este nuevo tipo de arte, exigía la creación de un nuevo lenguaje visual que se antepone temporalmente a los *mass media*”. Se trata de *Babylon projects*, que tiene visos de surrealismo y neopop, con imágenes bizarras. Todo esto se puede encontrar en el proyecto de difusión de arte de dos jóvenes curadores chilenos, dice Lara. Aparecen carteleros culturales en Internet y espacios temporales alternativos.³⁶³

Entre las nuevas modalidades y plataformas de exhibición destaca BLOC, creado en 2009 por un núcleo de artistas jóvenes, emplazado en el barrio Italia, en la comuna de Providencia, que se ha transformado en una suerte de Soho local. Es un espacio para encontrarse con pares o interesados en el arte, intercambiar ideas y aprender. Para, de paso, fortalecer el trabajo. Consecuente con ello, el 2010 Eugenio Dittborn participa en un *workshop* en el taller Bloc y Juan Dávila hará lo mismo y expone ahí el 2012.³⁶⁴

A modo de conclusión: historia, memoria y arte expandido

Así sentiría yo, si fuese chileno, la desventura que en estos días renueva trágicamente una de las facciones más dolorosas de nuestro destino. Porque tiene este Chile florido algo de Sísifo, ya que como él, vive junto a una alta serranía y, como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces lo que con esfuerzo cien veces creó.

José Ortega y Gasset

Hemos realizado un recorrido por más de 30 años de arte en Chile; como al conocer o habitar una ciudad, no visitamos todos sus rincones, así también hemos articulado este recorrido sobre ciertas obras y ciertos artistas, y como apoyados sobre sus hombros hemos echado una mirada sobre una parte importante del arte chileno. Sin duda la historia reciente de Chile está marcada decisivamente por el trauma de la dictadura y todo lo que significó política, social y económicamente. Para algunos este trauma, ese núcleo histórico que parece resistir toda comprensión definitiva o simplista, está marcado con el signo del dolor y del abuso de poder; para otros con la seña del salvamento de una conspiración comunista, con el establecimiento de un modelo libertario de desarrollo, y para otros todavía es una gran X, un signo de interrogación al que les cuesta dotar de sentido, o al que quieren privar de significado para evitar el dolor o la vergüenza. Para el mundo del arte esos acontecimientos provocaron una tremenda transformación, y de vuelta el arte ha tenido un rol de sumo interés para comprender las motivaciones y los efectos que tal acontecimiento trajo a la cultura de Chile y a su pueblo.

El recuento que hemos hecho sigue el hilo conductor de una pregunta sobre la memoria y la amnesia, sobre capacidad de hombres y mujeres y de una comunidad de reconocerse a sí mismos en una continuidad temporal. Lo que elijan recordar, en qué momento y por qué razones determinará a su vez la identidad y el carácter propio de ese pueblo, de esos hombres y mujeres. Desde la memoria, entonces, preguntamos por el modo en que algunas de las principales obras, estrategias y dispositivos redefinieron el arte chileno en medio del dolor, la censura y la opresión. Pero el trabajo de la memoria es complejo: esa redefinición significó a veces inspirarse en modelos olvidados del pasado, como el caso de Lihn respecto a los grandes oradores del pasado republicano de Chile; otras veces la estrategia teórica se definió justamente como la omisión del pasado, como es en general el caso de las vanguardias aunque, como vimos, la actitud es muy distinta en el caso de Huidobro, Parra, Emar y Lihn, por un lado, y la neovanguardia de los ochenta, por otro lado. También es diverso el modo de recordar y olvidar que tuvieron los artistas de la transición democrática. Y es que las circunstancias sociales y políticas en que cada uno de aquellos artistas era muy distintas, y distintas entonces su modo de recordar y olvidar.

Hemos articulado estos años del arte reciente en Chile en torno a la labor de los artistas de la neovanguardia, atendiendo hacia el pasado, hacia sus fuentes y antecedentes teóricos y técnicos; pero atendiendo también hacia el futuro, hacia el modo en que las actuales generaciones se relacionaron con ellos, recordando e imitando sus gestos o prefiriendo distanciarse de sus estrategias visuales y discursivas. Así por ejemplo las nuevas generaciones tendieron a retomar la pintura o a alejarse de discursos demasiado imbricados y ajenos, y prefirieron empezar a hablar de su propia obra o a escribir entre pares.

Lo interesante es percibir que la configuración del arte bajo la dictadura, así como el trabajo de otros artistas chilenos que emigran, marcará a los artistas de la transición hacia la democracia concertacionista, que sin embargo se irán distanciando cada vez más de ese momento histórico, abriendo su oficio al mercado y a las tendencias del mundo globalizado.

Una de las metas de esta investigación ha sido visibilizar las resonancias y los vínculos históricos que unen a estas distintas generaciones de artistas. Una segunda tarea fue repensar la dirección o las posibilidades del arte chileno postdictadura. Ciertamente no hay una respuesta única frente a esta cuestión, pero podemos notar algunos elementos que a nuestro juicio deberían estar presentes en la configuración del arte del futuro.

En primer lugar, hay que tener en cuenta el grado en que las distintas corrientes artísticas del siglo XX no están presentes en la historia del arte chileno. La obra germinal de Eugenio Dittborn va a hablar justamente de esta carencia: una historia de la pintura que no existe. La irregularidad y fragmentariedad de la presencia modernista en el país se ha de explicar por la influencia de una academia más bien conservadora en la Universidad de Chile, que desconoció la importancia de una figura como la de Vicente Huidobro. Así también con Hernán Gazmuri, Sara Malvar y Carlos Sotomayor, primeros exponentes del modernismo, que realizaron su obra por fuera de la Universidad de Chile.

En ese mismo sentido es importante precaverse ante la falta de perspectiva del centralismo de Santiago y la hegemonía de la Universidad de Chile y de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que han afectado grandemente la memoria histórica y cultural del país. Es fundamental recordar el aporte de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, refundada en 1952 por el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias junto los artistas Godofredo Iommi y Claudio Girola del *Arte Concreto-Invencción*, de Argentina. Hemos mencionado el esfuerzo de Berríos, Gumucio y Sánchez (*Vaticanochico*) al publicar los diarios y notas del arquitecto Juan Borchers, que fue expulsado de la Universidad de Chile, y cuyas enseñanzas tiene insospechadas repercusiones en el Cono Sur de América Latina y en Europa.

Hemos enfatizado la importancia que tuvo para el arte de la neovanguardia el cruce entre escritura y visualidad. Ahí debemos contar a Huidobro en los años treinta y al desarrollo editorial, la aparición supresiva en una céntrica vitrina de Santiago en 1952 de *El Quebrantahuesos* (obra de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowski y otros), luego en 1975 la publicación de *Manuscritos* y finalmente la *Delachilenapintura, historia* de Dittborn en 1976. Todos ellos son un precedente histórico del período que hemos tratado. Este cruce mantiene su vigencia, y todavía sigue siendo imitado en diversas publicaciones y escritos. La revista *The Clinic*, aunque de calidad muy inferior, es el ejemplo más conocido, pero aunque no podemos rastrearla acá en detalle, la influencia del *Quebrantahuesos* se percibe en infinidad de pequeñas publicaciones independientes de grupos de arte, exposiciones, recitales poéticos y propaganda política.

Lo mismo podemos decir del arte mural brigadista, el cartel político y de la influencia de las visitas de los artistas conceptuales Luis Camnitzer (1969) y Joseph Kosuth (1971). Los movimientos artísticos suelen nutrirse de múltiples vertientes teóricas y prácticas, de diversas sensibilidades y motivaciones. Ese ánimo brigadista y político-social de una época de grandes planificaciones globales y de ambiciosas estrategias geopolíticas, que no pocas veces ligó violencia y arte, influyó directamente en el arte de los ochenta.

Con el cambio de la situación política los artistas de la transición sentirán cada vez más distante esa vocación política del arte, aunque la necesidad de pensar un mundo distinto, la idea de que

“otro mundo es posible”, en conjunción con el principio artístico, ético y político de Beuys de que el arte debe y puede cambiar el mundo, parece estar constituyéndose en una nueva vocación política de muchos artistas chilenos.

Por otra parte, hemos mencionado que para Alfredo Jaar el mundo de la cultura puede ser considerado un último espacio de libertad para soñar un mundo mejor. Concordamos con Jaar en que los museos y las universidades son una oportunidad extraordinaria en la medida que el orden social deja estos espacios relativamente libres para poder argumentar e inventar. Sin embargo, debemos tener en cuenta que desde el período de la transición a la democracia, el aumento de artistas egresados de las 16 escuelas de arte ha estado marcado por un apoyo institucional que ha involucrado a la oficialidad en el proceso de creación, lo cual en definitiva afecta la calidad artística. A diferencia de esta situación, el arte de la neovanguardia de los ochenta, que se vuelve marginal e invisible, se asemeja más bien al movimiento de la vanguardia artística española durante la dictadura franquista, o a los artistas rusos durante los largos años del régimen comunista soviético. Esta similitud nos sugiere que el arte no necesita para su desarrollo del apoyo oficial o mediático, y que por el contrario es en las situaciones límites donde el artista se desplaza en una economía simbólica de gran eficacia crítica. Algo similar ha sucedido en otros países como Holanda, donde los artistas podían acceder al apoyo institucional con recursos para crear y vivir por canje de sus obras. Una gran cantidad de obras mediocres fueron llenando oficinas públicas y hospitales. Esta es quizás la cara menos alentadora del futuro.

Frente a la situación recién descrita, es posible constatar un movimiento contracultural que busca diferenciarse del gran sistema de las artes, independizándose de las políticas museísticas y el oligopolio de galerías. Hemos mencionado cómo muchos artistas han ampliado sus capacidades creativas formando parte directa de proyectos, publicaciones y exposiciones sin necesidad de comisarios o intermediarios entre el propio artista y el público.

El arte se ha expandido: no sólo a otros medios, sino también hacia otros campos de la comunicación, el conocimiento y la reflexión. Casos como el del geógrafo y antropólogo Horacio Larraín, que consideramos a continuación, parece ilustrar la idea de que “otro mundo es posible”, y resulta alentador frente a tanto arte de los noventa que se dejó admirar por la repugnancia, lo obscuro o lo violento. Muchos artistas jóvenes en Chile se vieron perdidos en eso, en parte por el ascenso de Damien Hirst y otros autores, que tuvieron gran responsabilidad en la difusión de temas y motivos desagradables y desencadenantes de angustias y oscuridades. No hemos considerado necesario detenernos en este arte raro y torcido o pretencioso que no conduce ni aporta a una proyección futura.

El proyecto de este científico chileno, Horacio Larraín, y de su equipo interdisciplinario se consagra a la búsqueda del bienestar de una comunidad, o al menos a mejorar el mundo en que vivimos. Larraín y su equipo son invitados a la Documenta 13, Kassel, Alemania (2012) con su invención de los *Atrapanieblas*. La curadora Carolyn Christov-Bagarkiev ha asegurado que esta Documenta “promete menos espectáculo y más discurso artístico”,ⁱ y en obras como esta vemos confirmada la promesa. Aún más, hay un número no menor de científicos invitados a esta Documenta, a lo que la curadora jefa Chus Martínez señala: “Tiene que ver con la pregunta de cómo las diferentes disciplinas que integran el conocimiento son capaces de dialogar entre sí. Es importante entender que la sabiduría y los conocimientos tradicionales nos ayudan a comprender lo que nos pasa en este momento de cambios brutales de paradigmas sociales y económicos. La concurrencia de científicos ayuda, asimismo, a responder la manera en cómo somos capaces de pensar a través de la cultura”.ⁱⁱ

Horacio Larraín ha creado un equipo que constituye el Centro del Desierto de Atacama (CDA), cuyas investigaciones se remontan al inicio de la década del ochenta. En el Friedericianum son exhibidas aproximadamente 600 imágenes de las captaciones de agua de niebla en El Tofo, Cordón Sarcos, Fray Jorge, Cerro Santa Inés de Pichidanguí y la Cuesta de Cavilón en Chile. “Soy un convencido de que tenemos en la mano un recurso no tradicional de agua potable de la mejor calidad. La nube está pletórica de agua y no sabemos o no queremos saberlo”.ⁱⁱⁱ

El proyecto consistió en la instalación de mallas atrapa-nieblas a más de 600 metros sobre el nivel del mar, con los que se producía más de un litro de agua diario. Se estaba construyendo el primer huerto familiar, se contaba con una casa de madera que servía de oficina y se construían otras habitaciones para bodega.

Todo esto, explica Larraín, en busca del beneficio de las sufridas caletas costeras, las eternamente mendicantes de agua. “Esos años entre 1980 y 1984 (fecha en que tuve que abandonar la Universidad Católica por despido masivo de personal), fueron una lucha contra el tiempo por descubrir lugares ideales de captación del agua de la niebla. Y los encontramos, para saciar la sed de los pobladores de las caletas nortinas, tal vez los más desfavorecidos hombres del desierto más árido del planeta”.^{iv}

Lo decisivo es que artistas como éste nos permiten visualizar con optimismo un futuro del arte chileno que no busca negar ni afirmar discursos, ni intimidar ni presionar, sino poner de manifiesto que la imaginación creativa nos humaniza y nos ayuda a recuperar el sentido de las proporciones. En contraste, no podemos olvidar una consideración económica heredada de la transición democrática: el mantenimiento de una política económica neoliberal iniciada por la dictadura, que promueve una sociedad de consumo que avanza en todos los frentes. A ello se suma que artistas e intelectuales que salieron (voluntaria o forzosamente) ante el golpe retornan del exilio para recuperar en el arte (como en lo político) sus espacios de poder. No pocas veces estos retornados terminaron mirando con soberbia desde el carro triunfalista a muchos artistas que se quedaron en Chile durante la dictadura desarrollando un arte de resistencia al que se debe mucho del cambio cultural que pondría fin a la dictadura (recordemos lo que decía Mario Soro acerca de Balmes). A diferencia de los artistas que permanecieron en Chile llevando a cabo un cambio real producido por el NO+ y manteniendo el clamor *sin perdón ni olvido*, los que llegaron se hicieron del poder en la transición democrática y banalizan el recuerdo bajo estrategias de conmemoración que hacen de él no un ejercicio de reflexión histórica, sino que utilizan el horror como un dispositivo ideológico para salvar las diferencias y mantener el poder.

Esta tesis parte de la violencia contra la cultura y termina con la violencia. En pleno ejercicio de la democracia, durante la primera marcha de estudiantes (o “pingüinos”) se vuelven a quemar valiosos libros de la Universidad de Chile (2006); uno se pregunta, con el historiador Bernardo Subercaseaux, en qué sentido no se está configurando un nuevo campo de batalla, una insospechada amenaza contra la cultura. Como decía Alfredo Jaar en entrevista con Cristián Warnken, el nuevo panorama del arte debe encontrar una manera de hablar de la violencia sin imágenes insultantes, sin violentar de nuevo a las víctimas; una manera de hablar de pobreza, sin atentar a la dignidad de los pobres.

El arte en los inicios del nuevo milenio aborda problemáticas urbanas como la violencia y la marginalidad: es un nuevo arte de denuncia, en el cual hay una auténtica reflexión sobre los nuevos mecanismos de control social, que parecen ejercer estrategias de vigilancia más sigilosas y efectivas que nunca (cámaras de seguridad, medios digitales, etc.). También hay una interesante reflexión sobre la crisis del paisaje urbano; entre progreso y decadencia, en él cohabitan

vestigios de un pasado próspero junto a desechos de un modernismo que a poco andar, se ha abandonado. Los trabajos de Pablo Langlois, Ignacio Gumucio, Claudio Correa y Demian Schopf dan testimonio de esto.

Después de este recorrido desde finales de los setenta, podemos ver que, si bien es cierto que son trabajos cada vez más radicales y pesimistas los que atraen a ciertos curadores internacionales, se le ha criticado al arte chileno la falta de humor y flexibilidad. Para algunos observadores extranjeros es el peso de una perspectiva teórica (de filiación estructuralista) que no ha sido bien entendida, generando un arte incapaz de transmitir una actitud lúdica, creativa y penetrante como la que encontramos en las escrituras y visualidades de Vicente Huidobro, de Nicanor Parra, de Eugenio Dittborn, que consideramos obras germinales en la vanguardia y neovanguardia chilena. Ellos demuestran comprender que el arte se sirve del humor y del juego para ser profundo en los momentos más dramáticos; el simulacro, en cambio, es superficial y carece de gracia.

Los cambios globales que traerá el siglo XXI en términos tecnológicos, comunicacionales y de organización urbana y social, sin duda irá transformando el horizonte del arte en Chile. En esta investigación hemos marcado el año 2006 como fecha límite, pero es posible distinguir algunas líneas de proyección para el futuro de la actividad artística. Es necesario estar atento a nuevas formas de injusticia, nuevos atropellos o exclusiones que se pueden esconder bajo la apariencia del progreso material o económico. El crecimiento del país puede transformarse en una máscara tras la cual las relaciones humanas pueden estar sufriendo una transformación radical o un deterioro irrecuperable. El alejamiento en el recuerdo de la opresión política dictatorial no debe hacernos olvidar que la democracia y el desarrollo social y económico son procesos sumamente complejos que requieren una sensibilidad sutil y un ojo agudo que no nos haga perder de vista nuestra humanidad y capacidad de goce espiritual. El nuevo arte de denuncia tiene la posibilidad de abrir nuevos caminos de goce y reflexión, más amplios, más finos. La crítica y la teoría que acompañe la nueva actividad artística es igualmente imprevisible: Chile se está abriendo al mundo y eso implica la introducción de inesperados modelos teóricos y críticos, lo cual será muy interesante, pero puede incluir asimismo la seducción de modelos extranjeros que no nazcan ni respondan a las necesidades locales. Por último los cambios que trae el futuro transformarán también nuestra relación con la ciudad, pero también con la naturaleza: si bien muchos artistas están fijando su atención en el avance de la urbe y sus dispositivos de desarrollo, otros están volviendo su mirada a la naturaleza que rodea esa construcción, ofreciendo una perspectiva fresca y una relación con las cosas más serena, y en cierto sentido más humana. Puede que desde esa otra perspectiva se genere también una visión creativa libre del pesimismo y el agotamiento, y cuyo proceso inventivo represente una liberación de la imaginación.

Si la memoria es salvaguarda de nuestra identidad, *el miedo al olvido* del que hablaba la poesía azteca refleja el orgullo de nuestras culturas y la voluntad de rastrear la diversidad y riqueza de nuestro hemisferio y las complejas situaciones a las que debemos enfrentar. El olvido es particularmente peligroso cuando es producto de una memoria cansada o negligente, pues cuando falla, inventa y simula. El arte que critica y denuncia es un arte que hace memoria, que recuerda nuestras formas más profundas de goce y que no nos deja olvidar la violencia gratuita y la fragilidad de nuestra convivencia.

Referencias

-
- i Citada en ANÓNIMO, "Horacio Larraín: creador de los atrapanieblas", *El Mercurio*, 8 de abril de 2012, p.E7.
 - ii Ibídem.
 - iii Ibídem.
 - iv LARRAÍN, Horacio, "Oasis de niebla chilenos en Documenta-13", *Eco-Antropología* [en línea], disponible en: <http://www.eco-antropologia.blogspot.com/2012/07/oasis-de-niebla-chilenos-en-documenta.html>, revisado el 10 de septiembre de 2013.

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mi profesor guía Mariano De Blas por su entrega de criterios y conocimientos, y especialmente por sus sinceras opiniones a lo largo de todos estos años. A mi profesor de taller como su alumna de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, Manuel Parralo, quien me insistiera en hacer este Doctorado, con el antecedente que al egresar de la facultad, me inscribí en el Primer Curso de Doctorado en 1983, con Juan Fernando Laiglesia, pero la familia tuvo que trasladarse a Tailandia. Agradezco sinceramente a la primordial ayuda en la corrección de textos de Benjamín Varas, a la amistad y paciente redacción de Ljubitzka Martinic en los inicios y a la profesional dedicación en el diseño a Flor María Avilés. Apoyada por la siempre atenta colaboración de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, del archivo de Documentación del Centro Cultural Palacio de La Moneda, de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, de la biblioteca de la Universidad de Los Andes, la biblioteca de la Corporación Cultural de Las Condes, de la bien clasificada biblioteca de mi entrañable amigo el catedrático Emilio Ellena, como de la biblioteca de mis generosos amigos Jaime Urrutia y María Elvira Iriarte. Por sus generosas orientaciones y precisas respuestas a Isabel Cruz Ovalle en los comienzos de este estudio. Me he servido de las importantes aportaciones sobre Documenta, Kassel, Alemania y de los archivos sobre los años setenta en Chile de Margarita y Reinhard von Brunn; del archivo de Fundación Daros Latinoamérica, Zurich, Suiza y del Archivo de la Bienal de Venecia, Italia. La colaboración en la búsqueda de material de numerosos y entusiastas amigos Sergio Parra, Pablo Oyarzún, Sandra Accatino, Ximena Zomoza, Carlos Navarrete, Enrique Sólánich, Víctor Hugo López, M^a Elena Farías, Pía Figueroa. Como de los artistas Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Domingo Dávila, Eduardo Vilches, Alfredo Jaar, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Prats, Francisca Sutil y Roberto Edwards, a veces con breves pero consistentes aportes. Por el cariño y la acogida en Madrid cuando presente la tesis para la DEA el 2006 de mis amigos Patricia y Patrick Lortie Embajador de Canadá en España y a mis entrañables amigos Sussy Carpetier y Jose Jaleliye, Consejero de la Embajada de Chile en España por todas las gestiones de apoyo y su hospitalidad en Madrid. Agradezco especialmente a mis alumnos y amigos por su permanente comprensión y entusiasmo, a Juan Campino por su amor y aliento durante tantos años a mi lado mientras realizaba esta investigación. Agradezco y dedico este trabajo a mis padres y a mis hijos por su inmenso amor y admiración constante.

Referencias capítulo 1

- 1 BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de la historia*, "La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia", 2ª ed., traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún, Santiago: Editorial Lom, 2009, p. 41.
- 2 OSSA, Carlos, "El jardín de las máscaras", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p.71.
- 3 Tal es la definición del filósofo y profesor de Estética en la Universidad de París VIII, Jean Louis Déotte, que reflexiona así: "Me parece evidente que desde la Segunda Guerra Mundial, se ha constituido una comunidad de la sensibilidad alrededor de un cierto tipo de afecto ligado a la desaparición. Somos parte de ella. Esta comunidad cosmopolítica se ve afectada (y esto es lo que comparten sus miembros: un afecto) debido a un cierto silencio que posee una tonalidad particular. Esta comunidad, sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio". DEOTTE, Jean Louis, "El arte en la época de la desaparición", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y Estéticas de la Memoria*, p.150.
- 4 Es sin duda la emergencia de artistas como Borges y Huidobro, Oswald de Andrade, Matta y Lam, Neruda y otros, quienes van a construir la historia cultural del continente. Cf. ANDRADE, Oswald, "Manifiesto Antropófago", en Pizarro, A. (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura, vol.3, vanguardia y modernidad*, Sao Paulo: Memorial da América Latina / Universidad de Campinas, 1995, p.23.
- 5 BIANCHI, Soledad, *La memoria, modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta: Entrevistas*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995, p.10.
- 6 RICHARD, Nelly, "Imagen-recuerdo y borradura", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y Estéticas*, p.165.
- 7 Cf. ANÓNIMO, "25 años de universidades privadas", *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago: 23 de abril de 2006, pp. E 14-15.
- 8 Fuente oral artista Mario Toral, 21 abril 2003. Tal es el caso, por ejemplo, del artista Arturo Duclos como decano de la Escuela de Arte de la Universidad del Desarrollo, del artista Mario Toral como decano fundador de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, del teórico Justo Pastor Mellado como decano de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC (cargo que dejará al poco tiempo), y del teórico Ramón Castillo como director de la Escuela de Arte Universidad Diego Portales.
- 9 En GALENDE, Federico, *Filtraciones II: conversaciones sobre arte en Chile*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009, p.19.
- 10 La Universidad ARCIS. Se erigió en ese entonces como un proyecto sin fines de lucro, progresista, crítico y de izquierda. Fue un espacio de libre expresión cuando la verdad era perseguida y ocultada. Cf. PÉREZ GUERRA, Arnaldo, "El maltrato continúa en ARCIS", *Liberación* [en línea], disponible en: <http://www.liberacion.cl/ARCIS_211206.htm>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 11 ANÓNIMO, "Introduction – UARCIS – Universidad de Arte y Ciencias Sociales", disponible en: <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artcolleges/InfoAll/introduction/ac_id/2161>, revisado el 5 de junio de 2013.
- 12 El año 2002, ARCIS vivió una crisis económica "producto de la mala gestión". Según indica Arnaldo Pérez Guerra, "los nuevos inversionistas inyectaron –según sus dichos– importantes sumas de capital: el empresario Max Marambio –ex GAP y militante del MIR–, el Partido Comunista (PC) –a través del Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz (ICAL), y la Fundación Salvador Allende compuesta en su mayoría por académicos–. Estos inversionistas constituyeron una empresa Inmobiliaria para 'gestionar los recursos'. Actualmente, el PC controla el Directorio y gran parte de los cargos directivos y académicos. Las continuas huelgas de su sindicato, los despidos y bajas en los sueldos, tienen un difícil escenario". PÉREZ GUERRA, Arnaldo, "El maltrato continúa en ARCIS". Max Marambio (Max Joel Marambio a.k.a. Ariel Fontana a.k.a. Ariel Fontanarosa) fue jefe del GAP ("Grupo de Amigos Personales" de Salvador Allende, constituido en septiembre 1970, a pocos días de asumir la Presidencia por el propio Allende). Un grupo de jóvenes militantes del MIR y del Partido Socialista –muchos de ellos con antecedentes penales– integran la guardia personal. La preparación armada de su guardia partía del propio Allende y tenían entrenamiento guerrillero y paramilitar. Esta guardia fue célebre por el desenfado (y prepotencia) con que actuaba. Marambio es quien había organizado la guardia personal. Marambio, que había sido entrenado en Cuba, precisó los deberes del GAP: "La bala que pudiera ir dirigida al compañero Presidente, debe ser recibida por nosotros, y nada más que por

- nosotros". Como instructores trajo a Chile cubanos, norcoreanos y norvietnamitas, expertos en la lucha guerrillera. Llegó a contar con doscientos hombres. Cf. MILLAS, Hernán y PHILLIPS, Emilio, *Anatomía de un fracaso: la experiencia socialista chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1973, pp.1-18.
- 13 ANÓNIMO, "José Balmes", *Cuadernos de arte*, 12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.19.
 - 14 MELLADO, Justo Pastor, "Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo" [en línea], Santiago de Chile, disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=607>>, revisado el 9 de enero de 2012.
 - 15 La escritura de arte está ligada a un modo de construir un pensamiento, no en la definición convencional de confección de textos mediante el empleo del lenguaje escrito. Me remito a teóricos como Benjamin, Bourdieu o Said. Véanse, entre otros, BENJAMIN, Walter, "El narrador", en: *Revista de Occidente*, N° 129, Madrid, diciembre de 1973, p. 301 y ss.; BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1982; BOURDIEU, Pierre, *Contrafuegos: reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2000; SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
 - 16 ABUMOHOR, Patricia et ál, *Los Diez al Bicentenario*, Editora Susana Udoya. Tesis Magister historia y gestión cultural. Instituto de Historia. Universidad de Los Andes, p.3.
 - 17 LOEBELL, Ricardo, "Los Diez. La primera generación X", *Revista de Libros, El Mercurio*, 25 febrero 2007, p.9.
 - 18 RISCO, Ana María, *Crítica situada: la escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, Santiago: Editorial Lom, 2006, p.29. Juan Emar escribe en sus "Notas de Arte" en diario *La Nación* el 4 de diciembre 1923: "Artistas, científicos, religiosos y políticos protestarán y lucharán ante cada soplo de renovación. Sólo la dama tiene la fuerza suficiente para renovarse venciendo el espíritu conservador. Pero los demás renovadores serán atacados porque si: porque no es posible que en el Universo haya lugar para más verdades que las mías". Ibid.
 - 19 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra. Arte y escritura en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, Santiago: Editorial Puro Chile, 2006, p.45.
 - 20 TRAVERSO, Soledad, "'Pájaro verde' de Juan Emar: un manifiesto vanguardista" [en línea], *Acta Literaria*, 26, Concepción, 2001, disponible en: < http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482001002600012&script=sci_arttext>, revisado el 5 de junio de 2013.
 - 21 Citado en EMAR, Juan, *Un año*, Santiago: Editorial Tajamar, 2006, contratapa. Juan Emar (1893-1964), seudónimo de Álvaro Yáñez, derivado de la expresión francesa "J' en ai marre", es decir, estoy harto, o estoy hasta la coronilla. El se define: "Yo, del otro lado, estoy aparte...". Cuando la dictadura de Ibáñez le expropia el diario *La Nación* a su padre, en el libro *Un Año*, Juan Emar a través de metáforas e ironía le hará una dura crítica llamándolo "el caballo".
 - 22 DÍAZ, Wenceslao y SCHWEMMER, Enrique, "Ricardo Mac-Kellar, 50 años en la pintura chilena: entrevista" [en línea], Santiago, 2008, p. 17, disponible en <http://www.vamosviendo.cl/textos/ricardo_mac_kellar.pdf>, revisado el 9 de enero de 2013.
 - 23 BONTÁ, Marco, *El Mercurio*, 5 de abril de 1934, citado en MIRANDA, Rodrigo, "Libro rescata a Hernán Gazmuri, precursor del cubismo en Chile", *La Tercera*, 10 de diciembre 2008, disponible en: <http://www.latercera.com/contenido/727_82595_9.shtml>,
 - revisado el 5 de junio de 2013.
 - 24 GALLARDO, Ernesto, "Crónica ilustrada: corrección de varios lapsus sobre escritos de la vida y obra de Roberto Matta" [en línea], *Revista Escáner*, disponible en: <<http://www.revista.escaner.cl/node/5032>>, revisado el 9 de enero de 2012.
 - 25 Cf. VILCHES, Felipe, *Hernán Gazmuri: pionero de la Modernidad*, Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, 1994.
 - 26 Sara María Camino Malvar, artista y escritora, firmaba con los seudónimos Sara Malvar cuando pinta, y Riana Fer (por "rien à faire" = nada que hacer) cuando escribe. Casada con el pintor José Backhaus (1884-1922). Años después de enviudar, se casó con Fernando García Oldini, con quién vivió en Ginebra, Suiza, donde él desempeñó cargos consulares y diplomáticos.
 - 27 MUÑOZ, Ernesto, "El país geométrico: 89 años de arte constructivo en Chile" (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2010, p.3.
 - 28 Cf. PÉREZ, Carlos, "Notas sobre la primera edición de los poemas pintados", en *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p.35.
 - 29 Huidobro publica en 1914 un manifiesto contra los futuristas con el nombre de "Non Serviam", que creó las bases para un nuevo movimiento literario el "creacionismo", surgido de una conferencia que realizó en el Ateneo Hispano de Buenos Aires en 1916. Luego en *Manifestes* (1925) señala: "Personalmente, yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida". Citado en BONET,

- Juan Manuel, "Vicente Huidobro: lo que nos dice su biblioteca", en *Salle XIV*, p.103.
- 30 Edwards Bello llega a París con un escándalo tras su primera publicación, con este antecedente rebelde, contestatario y algo anárquico. Tristán Tzara, Dadaísta, pronto lo terminará anunciando como "presidente para Chile de Dadá", título que aparece en la portadilla del poemario. Con Vicente Huidobro, que escribe para la revista Dada, su mujer, la escritora Teresa Wilms Montt y Juan Emar, mantienen relación con las vanguardias en París. Cf. BONET, "Vicente Huidobro: lo que nos dice su biblioteca", p.102.
- 31 En 1933 vive una intensa actividad política en pro del Partido Comunista de Chile. Nace en 1934 su quinto hijo que se llamará Vladimir, en homenaje a Lenin.
- 32 SUBERCASEAUX, Bernardo, "Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950", *Revista Chilena de Literatura*, 72, abril 2008, pp.221-233, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952008000100011&script=sci_arttext>, revisado el 14 de junio de 2013.
- 33 Patrocinado por Vicente Huidobro, este grupo de artistas neocubistas estaba conformado por Carlos Sotomayor, María Valencia, Gabriela Rivadeneira, Jaime Dvar y Waldo Parraguéz. La fecha de su primera exposición en 1934 iba a darles el nombre de "decembristas". La muestra se hizo en el Edificio Oberpaur (1929), verdadero paradigma del modernismo y una de las primeras obras de la nueva arquitectura realizadas en Chile, responsabilidad del arquitecto Sergio Larraín, que aún existe en el centro de Santiago, en la esquina de calle Huérfanos y San Antonio.
- 34 Se trata de uno de los grupos poéticos más importantes en la historia de la literatura chilena. El grupo *Mandrágora* lo componían Braulio Arenas, Enrique Gómez
- Correa, Eduardo Anguita y Teófilo Cid, entre otros. Huidobro también escribe en el primer número de la revista *Mandrágora*. El patrocinio de este grupo, según Octavio Paz, "hace de él [Huidobro] uno de los impulsores del surrealismo hispanoamericano". Paz, además, destaca del grupo *Mandrágora* que "la actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda". Citado en: LEÓN, Benjamin, "Mandrágora: Surrealismo chileno", *Poesía, Literatura y Arte*, N°5, mayo 2008, disponible en <<http://www.editorialalatre.com/articulo/115/mandragora-surrealismo-chileno>>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 35 SUBERCASEAUX, Bernardo, "Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950", op. cit.
- 36 MUÑOZ, Ernesto, "El país Geométrico: 89 años de arte constructivo en Chile" (cat. exp.), p.3.
- 37 Ibid.
- 38 Pese a ser fundado en Francia, la influencia del surrealismo pronto se hizo sentir en el desarrollo de las artes en prácticamente todo el mundo. En poesía, los más importantes poetas de nuestra lengua recibieron, de forma directa o indirecta, la herencia del surrealismo.
- 39 Lavinia Andrade, amiga del poeta, comenta: "Pablo (Neruda) nos escribía de París y anunciaba su arribo... venía de haber puesto en marcha la operación de traer a Chile a más de dos mil refugiados españoles republicanos (mucho tuvo que ver Delia Del Carril su mujer). Logró embarcarlos en el Winnipeg, un viejo barco francés de carga que fue habilitado para salvar de los campos de concentración –probablemente de la muerte– a esos españoles que arribaron felices a su nueva patria en septiembre de 1939". Autor??, "Homenaje a Delia
- del Carril", *Revista Arte UC*, N°8, Ediciones Escuela de Arte UC, 1992, p.43. Esto fue posible debido a la gestión conjunta con el Embajador de Chile en España Carlos Morla Lynch. Dentro del grupo de los llegados a Chile en el Winnipeg destacan los historiadores Leopoldo Castedo y José Ricardo Morales, el diseñador Mauricio Amster, y los pintores Roser Bru y José Balmes.
- 40 Cf. ESCAMEZ, Julio y MEISSNER, Eduardo, "Diálogo acerca de la pintura mural", *Revista Atenea*, 428, Universidad de Concepción, 1973, pp.141-158.
- 41 ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica*, Buenos Aires: Revista de Occidente, 1939.
- 42 ANÓNIMO, "José Balmes", *Cuadernos de arte*, 12, p.14.
- 43 ANDWANTER, Daniela, CRUZ, Bernardita, GÓMEZ, Eva María y SILVA, Jimena, *El modelo comunicacional de Chile 100 años Artes Visuales. La función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes*, Memoria de Licenciatura, Prof. Carmen Muñoz, Facultad de Comunicaciones Universidad Diego Portales, 2001, p.32, disponible en: <http://www.comunicacionyletras.udp.cl/files/Andwanter_Cruz_Gomez_y_Silva.pdf>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 44 Citado en ANÓNIMO, "Grabados chileno de la Pinacoteca en el extranjero", *Revista UDEC*, N°624, Universidad de Concepción, mayo 2008, disponible en: <<http://www2.udec.cl/panorama/p624/cultura01.htm>>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 45 BRU, Roser, "Taller 99" [en línea], disponible en: <<http://www.taller99.cl/taller99.html>>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 46 MELLADO, Justo Pastor, "Emilio Ellena: la coherencia de una colección" [en línea], Santiago de Chile, enero de 2005, disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=conten>

- t&task=view&id=170&Itemid=28>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 47 La Escuela Arte UC se fundará sobre los principios de la Escuela Bauhaus (1919-1933). Ésta última fue clausurada en 1932 por el régimen nazi, lo cual produjo la migración de algunos integrantes a Estados Unidos, entre ellos el artista Joseph Albers, amigo de Sergio Larraín. Albers transformó luego los principios de la Bauhaus en los años cincuenta, orientándose hacia una didáctica que propone una visualidad basada en lo geométrico, y que proviene del neoplasticismo holandés y el constructivismo ruso.
 - 48 "En el campo de la poesía lírica, dominio principal de su acción literaria, la vanguardia practica la antipoesía —es Vicente Huidobro quien en su *Altazor* (canto I, verso 369) emplea por vez primera el apelativo de 'Antipoeta'; se propone describir lo escribible, desdeír lo decible, desestabilizar, desautomatizar, descompaginar los dispositivos estatuidos para sacar a la escritura de sus fijaciones conceptivas y compositivas". YURKIEVICH, Saúl, "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad", en PIZARRO, A. (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, p.91.
 - 49 RISCO, Ana María, *Crítica Situada: la escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, p.14.
 - 50 He tenido la suerte de reunirme con Nicanor Parra en su casa en Las Cruces, el 10 de junio 2006. Estas palabras me las comunicó en esa ocasión. Pierre Mac Orland vivió entre 1882-1970, y fue publicado en español por Editorial Ikusager.
 - 51 LASTRA, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*, citado por MELLADO, Justo Pastor, "Eugenio Dittborn: la coyuntura 1976-1977", disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212>>, revisado el 14 de junio de 2013.
 - 52 Tristán Tzara, nacido Samuel Rosenstock en Moinesti, Rumania, en 1896, muerto en París, 1963. En uno de sus manifiestos dadaístas escribió famosamente: "Para hacer un poema dadaísta tomé un periódico. Luego unas tijeras. Elija en ese periódico un artículo que tenga la extensión que usted quiera dar a su poema. Corte el artículo. Corte en seguida con cuidado cada una de las palabras que constituyen ese artículo y póngalas en una bolsa. Agite suavemente. Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el orden en que salen de la bolsa. Copie concienzudamente. El poema será la viva imagen de usted. Y usted será un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda". TZARA, Tristán, *Siete manifiestos dadá*, traducción de Huberto Haltter, disponible en: <<http://elterritorio.org/documents/casilda/LECTURA%20-%20Manifiesto%20Dadaista.pdf>>, revisado el 14 de junio de 2013.
 - 53 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, pp.128-129.
 - 54 En este mismo sentido, Enrique Lihn discrepa más tarde con la institucionalidad y el proyecto cultural del gobierno de la Unidad Popular, que considera "enmarcado en las prácticas 'militantes', posición que lo convierte en presencia ingrata para el oficialismo de izquierda". RISCO, Ana María, *Crítica situada*, pp.20-21.
 - 55 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el edén: arte reciente en Chile*, Santiago: Ediciones Puro Chile, 2006, p.45.
 - 56 Jodorowsky comentará sobre Enrique Lihn: "Me cuesta hablar de Enrique. Cada cien años nace uno como él... Su muerte para mí es una crucifixión. Lihn se sacrificó por todos los poetas, para que comprendieran. Trató de ser payaso, la otra puerta poética que permite vivir en el horror del mundo que estamos haciendo, pero no pudo. Era profundo. Nadie le dio nunca un premio, nadie publicó nunca su obra completa, pocos se saben de memoria uno de sus poemas... En la poesía universal hay un inmenso sitio para él..., lo supe desde el primer instante que lo ví... Tengo una hija de 26 años que se llama Lihn Jodorowsky en honor a él". JODOROWSKY, Alejandro, "Lihn por Jodorowsky" [en línea], disponible en: <<http://poetaenriquehlin.blogspot.com/2009/04/lihn-por-jodorowsky.html>>, revisado el 9 de enero de 2013.
 - 57 WARNKEN, Cristián, "Columna de Opinión", *El Mercurio*, 12 de abril 2012, p.A3.
 - 58 Fuente oral Raúl Zurita, en Venecia, 7 de junio 1993.
 - 59 SOMMER, Waldemar, "El objeto en el arte" (cat. exp.), *El objeto en el arte chileno*, Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2003.
 - 60 LIHN, Enrique y LASTRA, Pedro, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* [en línea], disponible en <http://descontexto.blogspot.com/2010/10/senales-de-ruta-de-juan-luis-martinez.html>, revisado el 9 de enero de 2013.
 - 61 SOMMER, Waldemar, "El objeto en el arte chileno" (cat. exp.), Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2003, pp. 8-9.
 - 62 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, p.124.
 - 63 *Ibíd.*, p.123.
 - 64 Galende, Federico, "Francisco Brugnoli", *Filtraciones I*, p.72. Y en la misma entrevista, Brugnoli añade: "Lo cierto es que el PC chileno nos parecía muy diferente al PC argentino, especialmente por el fuerte componente obrero, además de ser más antiguo. El PC chileno tiene una historia muy larga y a lo largo de esa historia va transformando modos de acción que son muy importantes. Y en esto tenemos con Argentina historias comunes, los grandes cambios políticos se enuncian a partir de reivindicaciones que

- están planteadas al interior de la universidad, como fue en los orígenes de la Reforma Universitaria en 1967 y el desarrollo de la izquierda en medio de una gran ideologización política". Ibid., p.71.
- 65 LIHN, Enrique, "Reflexiones sobre un ensayo de Jorge Elliott", *Anales de la Universidad de Chile*, septiembre-diciembre, 1963, p.154. Tanto Lihn como Elliott evidencian cierta desconfianza de un país tercer mundista al que le falta una base histórica y cultural. Jorge Elliott, al denunciar que la pintura moderna padece de una "enfermedad mental", discute con el trasfondo de una identidad inercialmente ligada a los presupuestos naturalistas de la academia. Cf. ELLIOTT, Jorge, "Abstracción y Figurativismo. El dilema de la expresividad en la pintura", *Anales de la Universidad de Chile*, mayo-agosto 1963, p.126 y p.156. Lihn, por su parte, reafirma su interés por lo latinoamericano del arte, bajo la condición de no confundirlo con el "mero llamamiento político". Cf. RISCO, Ana María, *Crítica Situada*, p.17.
- 66 Citado por ZURITA, Raúl, *UABC* (cat.exp.), Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990, p.19.
- 67 Para el arte del Cono Sur en esta exposición UABC (según las iniciales de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile), la antropofagia nos enseña que toda obra de arte nace por devoración de los modelos. En particular, el *Manifiesto Antropófago* del poeta y ensayista Oswald de Andrade de 1928 invita a los artistas, hasta entonces influidos por los movimientos europeos, a superar esta hegemonía. Representa la forma de fundir el arte y las ideas modernas con los temas indígenas, lo cual fue tremendamente determinante en la constitución del modernismo brasileiro y en la introducción de la modernidad en el resto de América Latina que, en diversos grados, sigue ese mismo camino.
- 68 DOMÍNGUEZ, Paula, *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*, Memoria de Licenciatura en Historia y Teoría del arte, prof. Jaime Cordero, Universidad de Chile, 2006, p.52.
- 69 Estas tres brigadas muralistas son: *Ramona Parra* del PC, *Inti Peredo*, y *Elmo Catalán* del PS. La brigada *Ramona Parra* nació en 1964 y es reactivada para la campaña Presidencial, en 1968, como estrategia comunicacional del partido comunista. El nombre es en memoria de la militante comunista Ramona Parra, una joven de las Juventudes Comunistas muerta en el mitín convocado por la Confederación de Trabajadores en apoyo a los sindicatos salitreros de Humberston y Mapocho, en la plaza Bulnes el 28 de enero de 1946. Cada brigada ha procurado precisar su actitud en documentos elaborados por ellos mismos. Cf. GALAZ, Gaspar, "Palabras para un período", *Chile 100 años de artes visuales: 2º período, entre modernidad y utopía 1950-1973* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.
- 70 Citado por LONGONI, Ana, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", *Revista de Crítica Cultural*, 19, noviembre 1999, p.22.
- 71 Para los estudiantes universitarios revolucionarios de los sesenta, las canciones de protesta, que llamaban a cambios sociales y agitación política, eran fuertes ganchos para una juventud ávida de cambios fundamentales. "La configuración del movimiento musical tendría un gran impacto político y cultural, algunos grupos: Quilapayún, Inti Illimani, Ángel y Violeta Parra. Muchos de sus participantes pertenecieron a los partidos políticos o fueron adherentes al gobierno de la Unidad Popular". Vico, Mauricio, "El cartel político del gobierno de Salvador Allende (1970-1973)" [en línea], *Monográfica*, 2011-2012, disponible en: <<http://www.monografica.org/02/02/Art%C3%ADculo/3956>>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 72 GARCÍA, Macarena, "Diseño latino para el mundo", *Artes y Letras*, *El Mercurio*, 28 septiembre 2008, p.E15.
- 73 Ibid.
- 74 Ibid.
- 75 La teoría de la liberación tuvo su origen en 1917 en el libro *Teología del evangelio social* del teólogo alemán Walter Rauschembusch, con influencias marxistas que prendió en Alemania y Holanda. En 1968, a partir del Concilio Vaticano II, los Obispos latinoamericanos se reunieron en Medellín y Puebla, y se editaron documentos bajo el título *Paz y Justicia*, donde se publicaron los primeros escritos de la Teología de la liberación. Parafraseando a Marx, la teología de liberación es un nuevo camino cuyo objetivo no es ya entender el mundo, sino cambiarlo. Cf. HERRASTI, Pedro, "La teología de la liberación" [en línea], *La verdad católica*, folleto evangélico N° 614, disponible en: <<http://laverdadcatolica.org/LaTeologiadelaliberacion.htm>>, revisado el 9 de enero de 2013.
- 76 ANÓNIMO, "Los líderes del movimiento del 67'", *El Mercurio*, 10 de septiembre 2011, p.C14. Respecto al activismo político de izquierda al interior de las universidades chilenas, el historiador Erich Hobsbawm (1917-2012) señala lo siguiente: "Mientras a partir de los años cincuenta el campo se vaciaba y crecían en forma acelerada las ciudades, se producía, al mismo tiempo, un rápido crecimiento de la población universitaria. En los países más avanzados la cifra que alcanzaba a decenas de miles antes de la segunda guerra mundial se eleva a millones en sólo veinte años. Algo similar aunque en menor escala ocurría en la mayor parte de los países de América Latina. Los campus universitarios concentraban más estudiantes que cualquier de las grandes industrias pasaron a representar espacios estratégicos en

- la lucha por los cambios sociales". Citado por HARNECKER, Marta, *Haciendo posible lo imposible: la izquierda en el umbral del siglo XXI*, México: Siglo XXI Editores, 1999, p.27.
- 77 La "equis" (X) será símbolo de la campaña de Salvador Allende. Compuesta por la "V" de victoria y la "A" de Allende, unidas por sus vértices; la V sobre la A daba como resultado una equis, a la que posteriormente se le agregaron los colores patrios. Este símbolo perduró hasta la campaña de 1970, cuando se le añadieron a ambos costados las letras U y P, del pacto Unidad Popular (alianza de seis partidos).
- 78 WARNKEN, Cristián, "Editorial", *El Mercurio*, 18 de agosto de 2011, p.3.
- 79 Los radicalismos de izquierda: A fines de los años sesenta había diversos grupos de izquierda desde el partido Comunista maxista, el Partido Socialista leninista y las influencias de los aires revolucionarios latinoamericanos y de la revolución Cubana. Entre otros el Frente obrero (Tronskista); El MAPU que se desprende del partido demócrata cristiano, con bastante raíz en la Teología de la Liberación; Las guerrillas urbanas del MIR, equivalentes a los Tupamaros (Uruguay) y Montoneros (Argentina); el VOP (Vanguardia Organizada del Pueblo). Son algunos de los extremistas de izquierda armados en 1970. El MIR era el más burgués en su forma de enfrentar al principio la revolución "El MIR no era el partido, nosotros no estábamos por la lucha armada, sino por la acción política, sólo las masas derrocarían a las dictaduras, no las vanguardias armadas". El MIR protagoniza asaltos a Bancos dignos de un guión de cine. ELECTORAT, Mauricio, *La burla del tiempo*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004, pp.61-62.
- 80 En la reflexión sobre las artes plásticas en Chile, de fines de los cincuenta y hasta los setenta los intelectuales que destacan vienen de diversas procedencias, entre la literatura y la filosofía son: Antonio Romera, Miguel Rojas Mix, Enrique Lihn, Jorge Elliott, Ricardo Latchman, quienes comienzan a describir los primeros bosquejos de un campo de recepción artística, en el sentido descrito por Pierre Bourdieu, donde aún esta vigentes el museo como lugar de arte y el artista como creador.
- 81 Miria (Payita) Contreras de Ropert (1928-2002) su hermana Lina Contreras de Levine, tenía la galería Patio por muchos años. Cuando enviuda se casa con el artista Pablo Burchard. Eran amigas de muchos artistas, por esto le resultaba fácil coorganizar la colección del Museo de Solidaridad. Fue la amiga de Allende por casi cuarenta años, fue su secretaria privada en la Moneda. Con el Golpe su hijo de 20 años fue muerto por los militares, vivió en la clandestinidad y luego en el exilio en Cuba. Leal, silenciosa y discreta hasta su muerte.
- 82 ZERÁN, Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago: Lumen, 2012, p.155.
- 83 Nelly Richard señala: "El 'arte del compromiso', que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social 'representando' (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo". RICHARD, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" [en línea], disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>>, revisado el 19 de junio de 2013.
- 84 El año 1971 se lee en la Declaración de la Habana: "La necesidad de crear nuevos valores, para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea a la vez expresión íntima de nuestra América. Frente a un arte manejado por la burguesía y dirigido por las necesidades que planeta la sociedad de consumo, nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo". Cf. GALAZ, Gaspar *"Palabras para un período. Chile, 100 años de artes visuales. Segundo período 1950-1973"*. Santiago: Editorial Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p.28.
- 85 Citado en MACHUCA, Guillermo, "Un dichoso Matta en la Matta", *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las últimas cuatro décadas*, Santiago: Editorial Metales Pesados, 2011, p.18. Roberto Matta se ha mantenido consecuente con su actitud política: "Matta ha demostrado reiteradamente su compromiso con la libertad, tanto en la creativa como en la política. Prueba de ello es que en 1963 pinta *Grimau, la hora de la verdad*; en 1968, en Cuba, *Para que la libertad no se convierta en estatua*, y más tarde, realiza obras para el Movimiento de Liberación de Angola. En 1973 se organiza la exposición 'Per il Cile com Matta' y otras muestras de apoyo a Chile en 1975 y 1978". Citado por GODOY, Francisco, "conelchilenoresistente, Solidaridad: *Chile Vive*, una exposición en España contra el Chile dictatorial", *Aisthesis*, 48, Santiago, diciembre 2010, pp.186-204, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200012>, revisado el 14 de junio de 2013.
- 86 Gordon Matta-Clark (1943-1978) viene a Chile en 1971 para realizar su intervención en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, junto a Jeffrey Lew. Además de su instalación, se estaba arreglando la sala de la rotonda, que antes fue una entrada alternativa al museo. Gordon le pide a Nemesio hacer una "intervención" allí. La obra consistió en unas planchas de vidrios dispuestos

- sobre las jardineras en el hall del museo, iluminadas desde el interior, sobre la que se disponían residuos mínimos encontrados en el trascurso de las excavaciones durante la construcción de la sala Matta. Cf. MELLADO, Justo Pastor, "Roberto Matta y Gordon Matta-Clark: la ruptura de una filiación", en *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp.51-59.
- 87 Citado por LONGONI, Ana, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", p.27.
- 88 Responsable en el asesinato de Perez Zukovic, el VOP protagonizaba asaltos a almacenes, distribuidoras y pequeños abarrotes, ensañándose con los dueños, a los que se refieren "aquellos diminutos burgueses". A partir de principios del año 70 y en la UP, los VOP empezaron a ser perseguidos duramente por la policía chilena. Ronald Rivera, fundador de la VOP, dice: "La subversión debe hacerse con delinquentes, porque son los únicos no comprometidos con el sistema: los obreros luchan solamente por aumentos de sueldo, y los estudiantes son pequeños burgueses jugando a la política; en el hampa está la cuna de la revolución". Citado en SANDOVAL, Antonio, "La pérdida de la ingenuidad es una burla del tiempo", disponible en: <<http://critica.cl/literatura/la-perdida-de-la-ingenuidad-es-una-burla-del-tiempo>>, revisado 24 de septiembre 2004.
- 89 Eugenio Cabrera, en su tesis sobre el desabastecimiento durante la Unidad Popular, señala: "El autor de este trabajo fue testigo entonces de cómo los pobladores en busca de productos esenciales que casi no se encontraban, para poder comprar se hacían las colas a la intemperie. [...] Se organizaban para hacer colas toda la noche donde se estuviese vendiendo pan [...]. Así en diciembre de 1971 se organizó la primera marcha de las cacerolas vacías". CABRERA, Eugenio, *Las colas y el desabastecimiento el año 1971: historia y protagonismo popular en Villa Francia*, Memoria de Licenciatura Facultad de Humanidades, Historia y Ciencias Sociales, Universidad ARCIS, Viña del Mar, 2007, pp.49-50.
- 90 En 1971 aparece la publicación "Sugerencias para la alfabetización" del Ministerio de Educación Pública en el Programa de educación de los trabajadores. Los autores son Emma Espina Reyes, Sergio Arévalo Vilugrón, Arnulfo Rubilar Seguel y Nelso Severino Mauna. Destacan los términos con manifiesta odiosidad y división social.
- 91 HUNEEUS, Pablo, *En Aquel tiempo: historia de autoridad contra individuo*, Santiago: Editorial Nueva Generación, 1985, p.231.
- 92 HITE, Katherine, "La superación de los silencios oficiales en el Chile posautoritario" [en línea], *Historizar el pasado vivo de América Latina*, disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Chile%3A+los+caminos+de+la+historia+y+la+memoria&titulo=La+superaci%F3n+de+los+silencios+oficiales+en+el+Chile+posautoritario>, revisado 19 de junio de 2013.
- 93 BALMES, José, "El desafío de una pintura política", *Revista Aconcagua*, N° 1, España, 1978, p.139
- 94 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, pp.125-126. José Balmes se relaciona con un Partido Comunista mucho más abierto a la contemporaneidad de la línea europea. Por esto, cuando con el Golpe es exonerado de su cargo como Decano de la Facultad de Bellas Artes, será invitado por el Partido Comunista francés y se irá junto a su mujer Gracia Barrios a París hasta 1983.
- 95 CÁCERES, Jenny, "Las obras perdidas del Diego Portales", *Revista Que Pasa* N°1914, 14 diciembre 2007,

pp.22-31.

Referencias capítulo II

- 1 CRUZ, Isabel, *Manos de Mujer: Rebeca Matte y su época (1875-1929)*, Santiago: Editorial Origo, 2008, p.13.
- 2 GARCÍA, Gabriela, "La historia de la abortada exposición de afiches de 1973", *La Tercera*, Santiago: 12 de junio de 2011, p.76.
- 3 CONTARDO, Óscar, "La conexión de la sicodelia con el cartel chileno", *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago: 13 de diciembre de 2009, p.E6.
- 4 El Museo de la Memoria fue inaugurado en enero de 2010. Según su página web, su misión es la de ser un museo "que rescata la historia reciente de Chile y se reencuentra con la verdad, que crece y se proyecta en la promoción de una cultura de respeto de la dignidad de las personas". ANÓNIMO, "Sobre el museo", disponible en: <<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/>>, revisado el 24 de mayo de 2013.
- 5 Cf. CONTARDO, Óscar, "La conexión de la sicodelia con el cartel chileno", p.E7.
- 6 El 30 de abril 1993 nos reunimos con el equipo del curador general Achille Bonito Oliva, los cuales expresaron: "Ya era hora que Chile nos contactara". Lo cual era especialmente significativo luego del gesto del pabellón de Italia, en 1974, cuando en homenaje y reconocimiento a la difícil situación de los artistas en dictadura, le entregó a Chile un espacio en la muestra. En la sección que se dedicó a la fotografía y otros medios, la responsable de esta tesis como comisario y curadora, gestiona e ingresa la exposición *Cuerpos Pintados*, por ser esta sección donde se integran las artes visuales, con los medios escénicos y de comunicación mediática. Se compartió espacio con grandes artistas, incluyendo un homenaje a John Cage, con Robert Wilson y Almodóvar, entre otros. El León de Oro de la 45° Bienal de Venecia (1993) lo obtiene el artista Bob Wilson con su instalación en el espacio compartido por el proyecto chileno *Cuerpos Pintados* en Centro Cultural Zitelle, Venecia.
- 7 GARFIA, Hernán, "XLV Exposición Internacional de Arte", *Diseño*, 21, septiembre/octubre, p.62.
- 8 SILVA, José Ignacio, "Humanizando el arte: entrevista", *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago: 23 de marzo de 2003, p.E16. Eugenio Heiremans (1923-2010), Premio Bicentenario 2001, es uno de los creadores del sistema mutual chileno que administra sin fines de lucro el seguro social contra riesgos de accidentes en el trabajo, así coás el costo de incluir obras de arte en los hospitales es absolutamente irrelevantermo las enfermedades producidas por el mismo. Él mismo señala: "Uno de los trabajadores importantes que tiene Chile es el artista, entonces lo lógico sería que en estos hospitales dedicados a los trabajadores pudiera haber también participación de ellos; además el costo de incluir obras de arte en los hospitales es absolutamente irrelevante, pues los murales pueden costar 10 millones de pesos, pero dentro de un proyecto de mil, el costo resulta mínimo, y le cambia absolutamente el rostro al entorno, el trabajador accidentado o enfermo llega a un ambiente grato y acogedor". Ibídem. Cf. DI GIRÓLAMO, Claudio, *Cultura & Trabajo: murales de la Asociación Chilena de Seguridad*, 2ª ed., Santiago de Chile: Ed. ACHS, 2003, pp.22-25, y BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago de Chile: Ed. Chile/América CESOC, 1995, p.47.
- 9 SILVA, José Ignacio, "Humanizando el arte: entrevista", p.E16.
- 10 CASTILLO, Eduardo, *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, 2ª ed., Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2006, p.166. En la página 136 de la misma obra Castillo señala que el oca brigadista vendrá a fines de 1972 cuando "el ambiente confrontacional dio lugar a que asomara la posibilidad de una guerra civil [...]. La Unidad Popular se dividió entre sectores partidarios de tal opción en el MIR, el MAPU y una parte del PS; en el otro extremo, el Partido Radical y el PC buscaban evitar ese camino. Empezaban así los días más críticos del desabastecimiento y los enfrentamientos callejeros. Según Danilo Bahamondes, en medio de estas circunstancias 'ya era imposible hacer murales en las calles'".
- 11 GALENDE, Federico, "Introducción", *Filtraciones I*, p.13. Además de la obra escrita de estos autores, en este proceso fueron fundamentales las clases de Patricio Marchant (alumno de Derrida), y las traducciones de Ronald Kay y Pablo Oyarzún sobre la obra de Walter Benjamin.
- 12 La galería Arte Actual se funda 1980 por cuatro socias: María Luisa Geisse, María Elena Comandari, María Eugenia Ossa y Patricia Ready. La galería será una de las primeras en Chile en exponer arte latinoamericano y dará becas a los artistas. Se disuelve el 2001.
- 13 MAY, Catalina, "El regreso de Guillermo Núñez, Premio Nacional

- de Arte 2007: el artista que por hacer jaulas terminó enjaulado" [en línea], *The Clinic*, Santiago: 26 de julio de 2009, disponible en: <<http://www.theclinic.cl/2009/07/26/el-regreso-de-guillermo-nunez-premio-nacional-de-artes-2007-el-artista-que-por-hacer-jaulas-termino-enjaulado/>>, revisado el 19 de junio de 2013. Guillermo Núñez expone *Printuras y Exculturas* el 19 de marzo 1974 en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. La exposición la realiza luego de los cinco meses y diez días que el pintor pasó detenido en el subterráneo de la Academia de Guerra Aérea (AGA) de la FACH. La muestra es clausurada con la segunda detención del artista por la DINA (Dirección Nacional de Inteligencia), y él mismo es conducido al Campamento Cuatro Álamos, y luego a Villa Grimaldi. En 1975 es expulsado del país, y se radica en Francia por doce años. Desde su regreso vive y trabaja en Santiago. El 2007 recibe el Premio Nacional de Arte.
- 14 Ibí dem.
 - 15 Cf. *Guillermo Núñez: retrato hablado* (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1993, p.152. Los campamentos de detenidos eran 13: Las Machas (Arica), Pisagua, (Chacabuco, Antofagasta), Cochi (Calama), Santiago, Ritoque, Isla Riesco, (Colliguay, Valparaíso), Melinka (Puchuncaví), Tejas Verdes (Llolleo), Tres Álamos y Cuatro Álamos (San Joaquín, Santiago), Villa Grimaldi (La Reina, Santiago), Isla Quiriquina (Talcahuano), e Isla Dawson. Cf. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig)*, que reúne antecedentes sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas entre el 11 de septiembre 1973 hasta el 11 de marzo 1990.
 - 16 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", *Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile*, Santiago: Editorial Metales Pesados, 2006, p.278.
 - 17 VALDÉS, Adriana, *Suma alzada*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998, p.12.
 - 18 HUNEEUS, Pablo, *En Aquel tiempo*, 1985, p.366. Hojas de Parra será el título del libro de 1985, también de una obra teatral basada en la antipoesía que se presentó en 1977, en plena dictadura, en una carpa erigida en el centro de Santiago. Primero se cerró la carpa por motivos "sanitarios"; luego, de noche, durante el toque de queda, unos "desconocidos" la incendiaron. BINNS, Niall, "Diccionario del antipoeta", *Cultura, Diario El País*, Buenos Aires: 19 abril 2012, disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/19/actualidad/1334832792_151264.html>, revisado el 19 de junio de 2013.
 - 19 "Canción para José" o "Candombe para José" del grupo Illapu, es una canción del uruguayo Roberto Ternán, incluida por Illapu en su disco autoeditado *Despedida del pueblo*, de 1976.
 - 20 Testimonio oral de Joanne Pottlitzer, charla *Arte de Resistencia*, Santiago: Universidad Diego Portales, 6 de agosto 2012.
 - 21 Ibídem.
 - 22 Citado en MACHUCA, Guillermo, *El traje del emperador*, p.41. Hay que recordar que en Chile, el *happening* era un método artístico que se basaba en acciones improvisadas a modo de *collage*. Mediante fórmulas teatrales básicas, combina espectáculo social y los primeros antecedentes son de los años 50 en los *happenings* de Lihn y Jodorowsky.
 - 23 Ibídem.
 - 24 *Carlos Leppe: cegado por el oro* (cat. exp.), Santiago: Galería Tomás Andreu, 1998, p.15.
 - 25 Citado en MACHUCA, Guillermo, *El traje del emperador*, p.47.
 - 26 GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, *Chile, arte actual*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p.307.
 - 27 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.154.
 - 28 VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte; fragmentos de la historia del secreto*, Santiago: Palinodia, 2009, p.15.
 - 29 RICHARD, Nelly, "Imagen-recuerdo y borraduras", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, p.169.
 - 30 FLORIT, Andrés, "Francisco Brugnoli: 'Luz Donoso es una artista que merece mucho reconocimiento'" [en línea], Facultad de Artes, Universidad de Chile, disponible en: <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/44669/francisco-brugnoli-luz-donosos-mercede-mucho-reconocimiento>>, revisado el 21 de junio de 2013.
 - 31 Citada en VARAS, Paulina, "Una obra termina al volverse una acción", en *Una acción hecha por otro es una obra de Luz Donoso* (cat. exp.), Santiago: Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes / UC, 2011, p.5.
 - 32 Ibídem., p.3.
 - 33 Ibídem. Efectivamente, Varas relaciona la obra de Donoso con la de Paolo Virno: "El discurso verbal es voz, boca, tráquea, pulmones, respiración. Metáforas, juegos de palabras, órdenes, oraciones, cálculos, frases de amor son manifestaciones biológicas de nuestro organismo corpóreo. El lenguaje plasma de pies a cabeza las percepciones más inmediatas, el placer y el dolor, el tejido de las pasiones. Numerosas sensaciones y muchos deseos son tan sólo concebibles basándose en proposiciones. A todos los efectos somos animales lingüísticos". VIRNO,

- Paolo, *Gramática de la multitud*, Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2003, pp. 18-19.
- 34 Cf. GARCÍA, Francisca, "Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena", *Revista Laboratorio*, 3, 2010, Universidad de Playa Ancha, disponible en <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/1-puesta-en-valor-de-una-tradicion-invisible-guillermo-deisler-y-la-poesia-visual-chilena/>, revisado el 24 de septiembre 2011.
 - 35 Guillermo Deisler funda Ediciones Mimbres en 1963. Se transformó en una experiencia inédita en la historia editorial chilena debido a su carácter independiente y artesanal, su continuidad y duración, su nivel de producción y, principalmente, porque reunió tempranamente a autores que más tarde integrarían formalmente la generación del 60: Waldo Rojas, Rolando Cárdenas, Omar Lara, Oliver Welden, Miguel Littin, Paulina Cors Cruzat, Nidia de Bocaz, Hernán Lavín Cerda, Andrés Sepúlveda, Enrique Valdés y Luis Weinstein, entre otros.
 - 36 Citado en ANÓNIMO, "Guillermo Deisler" [en línea], *Artistas plásticos chilenos*, Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, disponible en: <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=407>>, revisado el 21 de junio de 2013. Su proyecto *UNI/vers* (1987-1995) surgió como una carpeta de poesía experimental que circulaba bajo el mensaje *peace-dream project* y que tuvo un marcado perfil multicultural y multilingüístico que obligaba a la construcción de imágenes y mensajes globales que expresaran los grandes conceptos y problemáticas. Las cuarenta interpretaciones artísticas (a partir de un tema y formato designados) incluidas en cada uno de sus treinta y cinco números, actuaron de vitrina de las diferentes culturas en ese momento y posibilitaron la independencia estética de cada número. A pesar de que *UNI/vers* se distribuyó a través del circuito de arte correo por todos los continentes y de que integró importantes colecciones de bibliotecas europeas y museos internacionales, como el MoMA en Nueva York o el Centre Georges Pompidou en París, pocos en Chile se enteraron de su existencia. Desconocimiento a nivel nacional de participantes chilenos como el poeta Gonzalo Millán o el artista visual Carlos Montes de Oca y muchos otros junto al artista Guillermo Deisler, que comprueba la realidad de un circuito artístico alternativo, vinculado a la fracción comunista del mundo de esas décadas.
 - 37 El Patio 29 del Cementerio General de Santiago solía destinarse para sepultar a personas indigentes y enfermos psiquiátricos sin familiares, y a quienes morían en la calle sin ser identificadas por sus deudos. Desde septiembre de 1973, sus más de 2000 tumbas fueron usadas para ocultar víctimas del Golpe Militar. En el año 1979 la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado recibió antecedentes de sepulturas irregulares. En 1991 comienza la exhumación de los restos para su identificación. El 2006 es declarado Monumento Nacional, categoría Monumento Histórico.
 - 38 VARAS, Paulina, "Testimonio de una amistad latente: una conversación con Hernán Parada", en *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso* (cat. exp.), p.9.
 - 39 "The horror of our time, the paralysing background of events, is made visible". BALL, Hugo. "Flight out of time, 1927", en *Reveu Cabaret Voltaire Dada Zurich*.
 - 40 ANÓNIMO, *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad* (foll. exp.) [en línea], Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, disponible en: <<http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion-arte-experimental/elias-adasmne.pdf>>, revisado el 21 de junio de 2013.
 - 41 Después del 73, el grabado sufrió un período de readecuación a una nueva realidad, quedando de manifiesto su capacidad (y en especial el de la gráfica), de plantear una propuesta plástica renovada. Entre 1975 y 1981 se realiza el Concurso de Gráfica de la Colocadora Nacional de Valores (CNV), y los Salones de Gráfica de la Universidad Católica (1978 a 1983). Ambos realizados en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1975 Eugenio Dittborn obtiene el 2º Premio Gráfica y Dibujo en el primer concurso de la CNV. En 1980, Gonzalo Díaz gana el Premio Salón del VI Concurso CNV. En 1978, en el 1er Salón Nacional de Gráfica Arte UC, Roser Bru gana el Premio Salón, Eugenio Dittborn gana el Premio Grabado, y Francisco Smythe gana el Premio Dibujo. En el 2do Salón Nacional de Gráfica Arte UC, Carlos Altamirano obtiene el Premio Salón, Gilda Hernández el Premio Dibujo, y Fernando Ríos el Premio Grabado. En el 3er Salón Gonzalo Díaz gana el Premio Dibujo, Eugenio Dittborn gana el Premio Grabado, Juan Castillo y Ximena Prieto ganan el Premio Medios Múltiples.
 - 42 ZAMBRA, Darío, "El regreso de la silla del Bellas Artes" [en línea], *La Tercera*, 28 mayo 2011, disponible en: <<http://diario.latercera.com/2011/05/28/01/contenido/santiago/32-70688-9-el-regreso-de-la-silla-del-bellas-artes.shtml>>, revisado el 21 de junio de 2013.
 - 43 RIVAS, Matías, "Un sonámbulo diurno", en *Cegados por el oro* (cat. exp.), Santiago: Galería Tomás Andreu, Editorial AGD&T!, 1998, p.47.
 - 44 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una propuesta para el restablecimiento del diálogo entre arte y fe de un artista chileno contemporáneo*, Tesis Magister en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2004, pp. 117-118, disponible en: <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/valencia_l/sources/valencia_l.pdf>, revisado el 21 de junio de 2013.
 - 45 Citada en GODOY, Francisco, "Cita

- con Duchamp: espejo negativo en la apropiación de Carlos Leppe" [en línea], *Salón Kritik*, 11 de agosto de 2010, disponible en: <http://salonkritik.net/09-10/2010/08/cita_con_duchamp_espejo_y_negativo.php>, revisado el 21 de junio de 2013.
- 46 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, 127p.
- 47 Citada en ibídem.
- 48 Ibíd., pp.141-142.
- 49 LEPPE, Carlos y RICHARD, Nelly, "La performance y la instalación", en *Cegados por el oro* (cat. exp.), p.12.
- 50 Cristián Huneeus (1937-1985), escritor e intelectual, es una de las figuras claves para muchos acontecimientos culturales que ocurrieron en los años setenta. Siendo un hombre que se define como liberal y ateo, se le identifica con ideas de centro que se desentienden del pensamiento demócrata cristiano. Cuando Ronald Kay y Cristián Huneeus editan *Manuscritos*, prácticamente aparece como una irrupción a los ojos de quienes pertenecían a las áreas de influencia de la Facultad (de Bellas Artes) y del Instituto de Arte Latinoamericano. En ningún momento, los profesores de estética y de historia del arte en la Facultad, hacen alusión al carácter plástico del *Quebrantahuesos* de 1952. Se debe afirmar que no hay conexión productiva entre ese espacio plástico y el espacio literario que se levanta y comienza a instalar, contra la herencia de la poesía de Neruda. El único miembro del grupo inicial del *Quebrantahuesos* que tiene un contacto más orgánico con la Facultad es el poeta Enrique Lihn, que en esa fecha trabajaba como secretario de redacción de la *Revista de Arte*, órgano editado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas.
- 51 KAY, Ronald, "Rewriting", en *Manuscritos*, N°1, 1975, p.26.
- 52 Cf. MAIL, Merz, *Poesía fonética y sonora: vanguardias históricas del siglo XX* [en línea], disponible en: <<http://www.merzmail.net/fonetica.htm>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 53 CONTARDO, Óscar, "El palacio en la población callampa: Departamento de Estudios Humanísticos, historia y mito", *Artes y Letras, El Mercurio*, 4 abril 2004, disponible en: <<http://letras.s5.com/rt300911.html>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- "Población callampa", antigua denominación a las poblaciones periféricas o suburbios espontáneos que se desarrollan a partir de las grandes migraciones por las crisis de la minería y el agro, a fines de los años cincuenta. Se van instalando en orillas de canales y ríos o pequeños sitios a borde de camino que pertenecen al estado. Por su construcción de material ligero que se levanta de la noche a la mañana, como callampas, hoy se les llama campamentos. Existe un proyecto, *Un techo para Chile*, fundado en 1997 por del Hogar de Cristo (obra de san Alberto Hurtado), que se ha propuesto erradicar estos campamentos. El proyecto ha construido más de dos millones de casas de madera en Chile.
- 54 GALENDE, Federico, "Diamela Eltit", *Filtraciones I*, p.209.
- 55 MELLADO, Justo Pastor, *Arte chileno: política de un significativo gráfico 1* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=225&Itemid=28>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 56 HONORATO, Paula y MUÑOZ, Luz, *Recomposición de escena: ocho publicaciones de artes visuales en Chile, 1975-1981*, publicación digital, 2003, disponible en: <<http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index.html>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 57 PARRA, Nicanor, *Artefactos*, Santiago: Editorial Nueva Universidad, 1972, citado en ANÓNIMO, *Archivo Chile: biografía, obra, cronología y bibliografía de Nicanor Parra*, Santiago: Centro de Estudios Miguel Enríquez, disponible en: <http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/d/npde0002.pdf>, revisado el 24 de junio de 2013.
- 58 Saúl Yurkievich, catedrático argentino en la Universidad de París, y que ha escrito extensamente sobre estéticas de las vanguardias señala: "En el campo de la poesía lírica, dominio principal de su acción literaria, la vanguardia practica la antipoesía –es Vicente Huidobro quien en su *Altazor* (Canto I, verso 369) emplea por primera vez el apelativo de "Antipoeta"–; se propone desescribir lo escribible, desde lo decible, desestabilizar, desautomatizar, descompaginar los dispositivos estatuidos para sacar a la escritura de sus fijaciones conceptivas y compositivas, para propiciar otro sistema simbólico capaz de rediseñar lo real estableciendo una nueva concertación entre visión relativa, inestable, heterogénea, lábil, simultánea y su adecuada representación lingüística. YURKIEVICH, Saúl, "Los Signos Vanguardistas: el registro de la modernidad", en PIZARRO, A. (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Vol. 3, pp.91-92.
- 59 PIGLIA, Ricardo, "Neruda es el poeta de las efemérides; Parra es el poeta de todos los días" [en línea], *The Clinic*, 2 diciembre 2011, disponible en: <<http://www.theclinic.cl/2011/12/02/%E2%80%9Cneruda-es-el-poeta-de-las-efemerides-parra-es-el-poeta-de-todos-los-dias%E2%80%9D/>>, revisado el 24 de junio de 2013.
- 60 Citado por RAMÍREZ, Juan Carlos, "Dos expertos entregan las claves del 'extraordinario' talento de Nicanor Parra" [en línea], *La Segunda*, 17 de abril de 2012, disponible en: <<http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2012/04/738732/dos-expertos-entregan-las-claves-del-extraordinario-talento-de-nicanor-parra>>, revisado el 27 de junio de 2013.

- 61 BISAMA, Álvaro, "Literatura: el poderoso antirretrato", *Qué Pasa* [en línea], 27 de abril de 2012, disponible en: <<http://www.quepasa.cl/articulo/opinion--posteos/2012/04/20-8421-9-literatura-el-poderoso-antirretrato.shtml>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 62 Citado por SCHOPF, Federico, "Las huellas del antipoema", *Retablo de Literatura Chilena* [en línea], disponible en: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/huellas.html>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 63 Citado por CABALLERO, Alberto, "Tres ejemplos sobre el objeto/resto" [en línea], junio 2011, disponible en: <<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/articulas/caballero/TresEjemplosSobreelObjetoResto.htm>>, revisado el 24 de junio de 2013.
- 64 Cf. MELLADO, Justo Pastor, "El impreso insumiso" [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=619&Itemid=28>>, revisado el 28 de junio de 2013.
- 65 RICHARD, Nelly, "Primera persona", en *Cegados por el oro* (cat. exp.), p.9. Cf. GALENDE, Federico, *Filtraciones I*, p.198.
- 66 José Pablo Concha explica que la articulación de los contenidos en *Del espacio de acá* toman la forma de ensayos que pueden ser leídos de manera independiente, aun cuando son, en general, complementarios. La explicación de esta estrategia se encuentra en la posibilidad de una mayor libertad en la especulación, lo que no obliga a mantener una continuidad argumental rígida en las distintas partes que componen el volumen. Los textos de Kay se constituyen, entonces, en un intento de acercamiento a un objeto complejo, a veces huidizo, que cubre la visualidad contemporánea:
- la fotografía. Cuando se publica *Del espacio de acá* se dispone de escasas publicaciones sobre la fotografía. *La cámara lúcida*, de Ronald Barthes (1980); *La fotografía como documento social*, de Gisel Freund (1976); *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag (1981). Y otros menos citados: *La fotografía: un arte intermedio*, de Pierre Bourdieu (1979); *El acto fotográfico*, de Pierre Dubois (1983). Es interesante constatar que la mayoría de los textos son escritos o bien simultánea o bien posteriormente a la obra de Ronald Kay. Cf. CONCHA, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía: del índice a la palabra*, Santiago: Colección Aisthesis "30 años" N°3, 2004.
- 67 Ibíd., p.13. Concha Lagos considera que valida la obra de Eugenio Dittborn el texto de: "Kay vehicula un contenido que supera con mucho la obra de Eugenio Dittborn, en el sentido de abordar problemas teóricos que no necesariamente están incluidos en el programa reflexivo y creativo de Dittborn". Ib., 69
- 68 ZURITA, Raúl, "Nel mezzo del cammin", *Revista CAL*, N° 2, Julio 1979, p.11.
- 69 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, p.133.
- 70 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p. 281.
- 71 Altamirano, Carlos. En entrevista Artes y Letras, del diario El Mercurio 27 de agosto de 2006. pág. E13 PENDIENTE
- 72 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.140.
- 73 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, 143p.
- 74 GALENDE, Federico, "Nelly Richard", *Filtraciones I*, p.186.
- 75 GALENDE, Federico, "Nelly Richard", *Filtraciones I*, p.190.
- 76 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.290.
- 77 En el Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) destacan en 1967 La "Vanguardia de Río", que publica su *Declaración de Principios Básicos* firmada por los artistas Antonio Díaz, Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica. En Rosario, Argentina, en 1968 se reúnen artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario y presentan un documento de contrainformación *Tucuman Arde*. Los artistas e ideólogos Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa redactan un manifiesto para su "Primera obra del arte de los medios" –creador del género es Roberto Jacoby–, que planteaba la manipulación que ellos implican. La denominación "arte de los medios" se aplicó en los años sesentas a diversas experiencias que experimentaron con el uso de los medios de comunicación masiva como materialidad artística. Este arte de intervención del sistema ha sido reconocido como aporte original argentino. Cf. HERRERA, María José, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60", en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires: FIAAR, 1997.
- 78 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una propuesta para el restablecimiento del diálogo entre arte y fe, de un artista chileno contemporáneo*, Santiago: Universidad de Chile, Tesis de Magister en Teoría e Historia del arte, 2004, p.116.
- 79 Cf. KATUNARIC, Cecilia, "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura", *Pandora: revue d'études hispaniques*, N°8, 2008, pp. 297-308.
- 80 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.143.
- 81 LONGONI, Ana, "'Vanguardia' y 'revolución', ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70", *Arte nuevo*, disponible en: <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucion-ideas-fuerza-en.html>>, revisado el 28 de junio de 2013. En este texto Longoni coincide en

- decir que el cruce entre vanguardia y revolución lleva concretamente a indagar cómo los artistas inscriben o intentan inscribir sus producciones e ideas en la imaginación utópica de una nueva sociedad y en los programas políticos concretos que apostaban a una transformación radical de las condiciones de existencia.
- 82 Salvador Allende en su campaña a la Presidencia en 1970 promueve "Las Primeras 40 medidas del gobierno de la Unidad Popular". Entre estas 15. LECHE PARA TODOS LOS NIÑOS DE CHILE Aseguraremos medio litro de leche diaria como ración a todos los niños de Chile. Esto se ha mantenido hasta el día de hoy. SALAZAR, Sergio, *Salvador Allende Venceremos: el programa de la Unidad Popular*, Serie Documentos Históricos, disponible en: <<http://www.elquecallaotorga.cl/documentos/programaUP.pdf>>, revisado el 28 de junio de 2013.
 - 83 BALCELLS, Fernando, "Colectivos de Arte", en *Documentos*, pp.53-54, anexo a GALAZ, G. e Ivelic, M. *Chile, Arte Actual*. El reconocimiento vendrá veinte años más tarde cuando la acción de arte "Para no morir de hambre en el arte" (Santiago, 1979) fuera presentada en *Antagonismos: casos de estudio*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el 2001. Ahí se publica un boletín editado con ocasión de la exposición, en el que por primera vez el CADA comparte junto al artista brasileiro Cildo Meirelles (que reedita *Inserciones en circuitos ideológicos*, 1970), junto a los argentinos Víctor Grippo, J. Gamarra y A. Rossi, y el proyecto *Tucumán Arde* (1968).
 - 84 *Ibíd.*, p.61-62.
 - 85 *Ibíd.*, p.62.
 - 86 *Ibíd.*
 - 87 MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, Barcelona: Herder, 1997, p.8.
 - 88 RICHARD, Nelly, "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", en DE MORAES BELLUZZO, A.M. (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Sau Paulo: Fundacao Memorial da América Latina, 1990, p.192.
 - 89 SAÚL, Ernesto, "Balance con signo +: Lotty Rosenfeld", *Revista Cauce*, N° 88, agosto 1986, pp. 28-29.
 - 90 ELTIT, Diamela, "Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico", en *Documentos*, p.52, anexo a GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*.
 - 91 Ver en GUÉNON, René, "La cruz como símbolo universal que, bajo diferentes formas y aspectos, se encuentra en casi todas partes y desde los tiempos más remotos", *El simbolismo de la cruz*, Ed Obelisco 1987.
 - 92 Citada en BERNASCHINA, Vicente y SOTO, Paulina, *La épica artística de avanzada: la palabra autoritaria*, Santiago: Historia Crítica, 2011, p.23, disponible en: <<http://www.historiacritica.cl/pdf/capitulo5final.pdf>>, revisado el 28 de junio de 2013.
 - 93 MUÑOZ, Gonzalo, "Una sola línea para siempre", en ZEGERS, F. (ed.) *Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986, p.61.
 - 94 MURRIA, Alicia, "Arco y Latinoamérica", *Revista Arte en Colombia*, N°70, 1997, p.105.
 - 95 GÓMEZ-MOYA, Cristián, "Iluminados en Documenta 12: a la sombra de Gonzalo Díaz", Santiago, VACH, disponible en: <http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/9_cgomez.htm>, revisado el 7 de julio de 2013.
 - 96 REYES LEÓN, Daniel, "Documenta 12: Lotty Rosenfeld y su milla de cruces" [en línea], *Arte y Crítica*, Santiago, 9 marzo 2008, disponible en: <http://antiguo.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=377&Itemid=27>,
 - revisado 7 de julio de 2013.
 - 97 GÓMEZ-MOYA, Cristián, "Iluminados en Documenta 12".
 - 98 DONOSO, Catalina, "Dios no lee el Mercurio: una acción poética de la ironía como revuelta", *Bifurcaciones* [en línea], n°8, 2008, disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/008/diosnolee.htm>, revisado el 7 de Julio de 2013.
 - 99 ZURITA, Raúl, "A propósito de la reedición de *Anteparaíso*", *Anteparaíso*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2007. PENDIENTE LUZ MARIA
 - 100 El Accionismo Vienés se desarrolla, como indica su nombre, principalmente en Viena, durante la segunda mitad de los sesenta. Fue protagonizado por un núcleo de artistas en su mayoría austríacos. Entre ellos destacan Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. Detrás del *happening*, la *performance* y el *fluxus*, este movimiento se desvela como la línea más cruenta del *body art* y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo. En particular, llama la atención el uso del propio cuerpo a través del cual negación tajantemente la facultad de la estética, el artista o del arte mismo para "redimir" y "liberar". Cf. AMEZCUA, José y SANZ, Noemí, *Accionismo Vienes: ¿Arte o Violencia?*, Doctorandos Dpto Filosofía Univ. de Oviedo, disponible en: <<http://msbunbury.bitacorras.com/accionismo%20vienes.htm>>, revisado 24 de septiembre de 2011.
 - 101 MALDONADO, Sandra, "Reportaje a Raúl Zurita", *Lakúma Pusáki: el fuego en el agua*, invierno 2006, disponible en: <http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm>, revisado el 07 de julio de 2013. Existen múltiples versiones sobre la acción de arte de Zurita. El mismo poeta se ha encargado de desmitificar algunas de éstas, como la creencia

- de que el acto masturbatorio se ejecutó en vivo en frente a la obra de Dávila. En cambio, éste ha aseverado que sólo se trató de la exposición de ciertas fotografías tomadas por Lotty Rosenfeld en un foro a propósito de la obra de Dávila. En esas fotografías se habría evidenciado las huellas de esta masturbación, con la revelación de la cara del poeta mutilada y embadurnada de semen. Sin embargo, en otras entrevistas, el poeta ha afirmado que lo que se mostró fue un video de esta masturbación.
- 102 NEUSTADT, Roberto, *Cada día*, p.83.
- 103 BALCELLS, Fernando, "J.D. Dávila: la ofensiva liberalidad", en GALAZ, G. e IVELIC, M. *Chile, arte actual*, p.80 del anexo final.
- 104 Cf. DONOSO, José, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Santiago: Alfaguara, 1996.
- 105 ZURITA, Raúl, "Prólogo a esta edición", *Anteparaíso*, Ed....2006 (1982) PENDIENTE
- 106 ZURITA, Raúl, "Prólogo a esta edición", *Anteparaíso*, Ed....2006 (1982) PENDIENTE LUZ MARIA
- 107 Cf. CÁNOVAS, Rodrigo, "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente", en RICHARD, Nelly (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987, p.21.
- 108 BERNASCHINA, V. y SOTO, P., *La épica artística de avanzada*, p.14.
- 109 *Ibidem*.
- 110 Citada en *ibíd.*, p.13.
- 111 Debo hacer notar que del impacto que me causó esta obra es que nace la pregunta sobre memoria y amnesia que guía esta tesis.
- 112 GALENDE, Federico, "Diamela Eltit", *Filtraciones I*, p.216. *El Padre mío* de Eltit indudablemente no es su obra mayor. Richard lo califica de "relato fronterizo", mientras que Ivette Malverde se refiere a su "discurso esquizofrénico" agregando que "lo recuperado y transcrito en este relato es la memoria colectiva chilena". MALVERDE, Ivette, "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El padre mío*, de Diamela Eltit", en LÉRTORA, Juan Carlos (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, p.164.
- 113 GALENDE, Federico, "Diamela Eltit", *Filtraciones I*, 219p.
- 114 CÁNOVAS, Rodrigo, "Diamela Eltit: algunos años antes, algunos años después", en CARREÑO, Rubí (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009, p.26.
- 115 DORR, Mariano, "Madre poesía", *Página 12* [en línea], marzo 2010, disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3748-2010-03-07.html>>, revisado el 7 de julio de 2013.
- 116 Cf. HARLAN, Volker, *Joseph Beuys: Que es que ce l'art?*, Paris: L'Arche, 1992, 16p.
- 117 RICHARD, Nelly, "Introducción", *Márgenes e instituciones*, Santiago: Metales Pesados, 2007, p.18.
- 118 CÁNOVAS, Rodrigo, "Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973*, p.21.
- 119 En un hecho histórico, y con el acuerdo de la Cámara de Diputados, el miércoles 22 de agosto de 1973, el diputado del PDC Claudio Orrego afirmó que el Presidente Salvador Allende no estaba respetando el Estatuto de Garantías Democráticas que había hecho posible su elección tres años antes. En efecto, en 1970 el entonces candidato socialista Salvador Allende sólo había obtenido el 36.2% del total de votos y, por lo tanto, el Congreso podía elegir a la primera magistratura a cualesquiera de las dos primeras mayorías relativas. Allende reconocería luego que él firmó este Estatuto sólo como una "maniobra táctica". Cf. DEBRAY, Régis, *The Chilean Revolution: Conversations with Allende*, New York: Panthen Books, 1971, p.122. El acta oficial de la sesión fue publicada el 25 de agosto en el diario gubernamental *La Nación*. El Acuerdo, aprobado por casi dos tercios de los diputados (63.3%), acusaba al gobierno del Presidente Allende de veinte violaciones concretas a la Constitución y las leyes, entre las cuales destacaban amparar grupos armados, torturar, detener personas ilegalmente, amordazar la prensa, manipular la educación, limitar la posibilidad de salir del país, confiscar la propiedad privada, formar organismos sediciosos, violar las atribuciones del Poder judicial, el Congreso y la Contraloría, y todo ello de manera sistemática y con el fin de instaurar en Chile "un sistema totalitario", es decir, una dictadura comunista. Otro hecho significativo del fracaso de la UP fue el paro de octubre de 1972. Cuando el paro del comercio y los transportistas iba a cumplir un mes, Allende buscó una salida: recurrió a las Fuerzas Armadas y les pidió que integrasen el Gabinete. Cf. FILIPPI, Emilio y MILLAS, Hernán, *Anatomía de un fracaso: la experiencia socialista chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1973. A juicio de J.J. Brunner: "El autoritarismo surge en Chile en condiciones de un profundo desplazamiento del Estado democrático-representativo. El proyecto y la acción de la Unidad Popular, especialmente, debilitaron las bases de estabilidad del Estado de compromiso, sin levantar una alternativa estatal eficaz. En estas condiciones, la activación política de masas se expresó en medio de la sociedad como un fomento relativamente caótico. Amenazó simultáneamente todas las instituciones, tradiciones, valores, posiciones y propiedades que se identificaban con el funcionamiento 'normal' de aquella". BRUNNER, José Joaquín, *La cultura autoritaria en*

- Chile, Santiago: FLACSO, 1981, p.155.
- 120 RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos*, p.14.
- 121 SILVA, Daniela, "Juan Castillo: el hombre de los sueños", Artes y Letras, *El Mercurio*, 11 de agosto de 2012, p.A18.
- 122 Citado en ANÓNIMO, "Juan Castillo: identidad marginal", *La mirada implacable* [en línea], disponible en: <<http://juancastilloidentmarg.blogspot.com/2008/06/entre-las-muchas-cosas-que-podran.html>>, revisado 7 de julio de 2013.
- 123 C.A.D.A., *Ruptura*, Santiago: Ediciones C.A.D.A., 1982, p.3, disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/93165248/Colectivo-acciones-de-Arte-RUPTURA-Ediciones-C-A-D-A>>, revisado el 7 de julio de 2013, p.3.
- 124 En el TAV han participado y editado su obra gráfica artistas como Enrique Zañartu, Delia del Carril ("La Hormiguita"), Carlos Leppe, el escritor Enrique Lihn y el poeta Raúl Zurita, el filósofo Pablo Oyarzún, los teóricos Luis Vaisman, Ignazio Delogu, Jacques Leenhardt, Nelly Richard, Adriana Valdés, Justo Pastor Mellado y Ronald Kay.
- 125 La crítica de Nelly Richard al libro de Ivelic y Galaz es publicada en *La Separata* N° 1, Santiago, abril 1981, y los autores responden en *La Separata* N° 2 de mayo de 1982.
- 126 RICHARD, Nelly, *Una mirada sobre el arte en Chile*, citada en HONORATO, Paula y MUÑOZ, Luz, *Recomposición de escena: ocho publicaciones de artes visuales en Chile, 1975-1981* [en línea], disponible en: <<http://www.textosdearte.cl/recomposicion/mirada2.html>>, revisado el 27 de junio de 2013.
- 127 Ibídem.
- 128 NEUSTADT, Robert, *Cada día: la creación de un arte social*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p.81.
- 129 Fuente oral Juan Domingo Dávila, 27 de mayo 2012
- 130 MACHUCA, Guillermo, "La gorda en la bañera", *El traje del emperador*, p.77.
- 131 MACHUCA, Guillermo, "Nada fuera de serie", *El traje del emperador*, p.93.
- 132 Ibíd., p.95.
- 133 Ibíd., p.93.
- 134 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.17/119.
- 135 RICHARD, Nelly, *La insubordinación de los signos*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994, p.53. En un principio, Nelly Richard considera parte de la "Escena de Avanzada" a Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A), Juan Dávila, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Marcela Serrano, entre otros. Cada uno de ellos figura con diversa vinculación y nominación en la producción teórica-textual de Nelly Richard. Sobre lo que diferenciaba a la "Escena de Avanzada" respecto de otros grupos, Nelly Richard dice en un texto reciente: "No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras". RICHARD, Nelly, "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social", en MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Copiar el Edén*, p.103.
- 136 Lo que define a la "vanguardia" dado el carácter radical de sus demandas y de sus acciones, como de los códigos con que opera, es la ruptura. Como un frente de batalla se opone, desafía, discrepa, mediante acciones de arte o intervenciones de lenguaje transgresoras por invalidar no solo las convenciones retóricas vigentes, sino también los caducos sistemas de representación. En América Latina en la década del veinte las prácticas de las vanguardias concitan la adhesión de los grupos progresistas generándose una rápida difusión continental. Cf. YURKIEVICH, Saúl. "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad", en PIZARRO, A. (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, p.93.
- 137 Nelly Richard se refiere como "arte militante" al trabajo de artistas como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Guillermo Núñez, Patricia Israel, entre otros, que supone más cercanos a la tradición de una institucionalidad cultural de izquierda, a diferencia de que la "Escena de Avanzada" reivindicaría el corte que la dictadura provocó en los universos de sentido de la sociedad chilena.
- 138 En su texto para la Bienal del MERCOSUR 1997, Justo Pastor Mellado destaca la gestión de Nelly Richard con las siguientes palabras: "La noción de Escena de Avanzada remite a una marca registrada, de un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard. [...] Ciertamente, Nelly Richard es la primera curadora y crítica de arte que abre las puertas y establece los contactos para que artistas chilenos pertenecientes a la Avanzada circulen, por primera vez, por las redes del arte internacional, en la coyuntura de los años ochenta. [...] En verdad, es menos que un 'grupo' orgánico estructurado. Se trata más bien de la reunión de intereses temporales de tres tipos distintos de artistas y escrituras, que buscan acumular fuerzas de intervención social, en un momento que carecen de apoyo institucional consistente". MELLADO, Justo Pastor, "Noción escena avanzada", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: <<http://www.portaldearte.cl/>>

- [publicacion/critica/justo_mellado/nocion.htm](#)>, revisado el 11 de Julio de 2013.
- 139 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.119.
- 140 MELLADO, Justo Pastor, "Contingencia", *Cuadernos de/para el análisis*, N°1, diciembre 1983, p.73. Justo Pastor ha distinguido además dos momentos de la "Escena de Avanzada": uno desde 1977 hasta 1981, y otro desde 1981 hasta 1983.
- 141 BRUNNER, José Joaquín, "Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973*, p.63.
- 142 OYARZÚN, Pablo, "Crítica; Historia. Sobre el libro *Márgenes e instituciones* de Nelly Richard", *ibíd.*, p.49.
- 143 Nelly Richard subvierte el orden de significación, a diferencia de lo que sucedió en los sesenta en Francia. Para Ronald Barthes, como para muchos de los herederos del grupo *Tel Quel* y de los representantes del post-estructuralismo, lo único que queda, es engañar con la lengua y a su vez, engañar a la lengua: "Este engaño saludable, esta evasiva, este señuelo magnífico, que permite oír la lengua fuera-del-poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, yo la llamo por mi parte: literatura". Citado por BERNASCHINA, Vicente y SOTO, Paulina, *La épica artística de avanzada*, p.23.
- 144 Citado por AMARAL, Aracy, "As duas Américas Latinas ou três, fora do tempo", en DE MORAES, Ana María (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p.178. Aracy Amaral comenta que en este contexto es interesante notar después de la guerra de las Malvinas, Argentina pasa a formar parte del bloque latinoamericano, asumiendo su nueva condición tercer-mundista, ya no más preocupados con su imagen de "Europa en América". *Ibíd.*
- 145 Citado en VARAS, Paulina, "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada", *ICAA Documents Project Working Papers* [en línea], N°1, septiembre 2007, p.58, disponible en: <[http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20\(September%202007\).pdf](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20(September%202007).pdf)>, revisado el 11 de julio de 2013.
- 146 Citado en *ibíd.*, p.57.
- 147 La galería Sur editó, durante 1983 cerca de diez catálogos con textos de críticos y teóricos de estos autores además de escritos de algunos artistas que expusieron en la galería. Cf. *Ibíd.*, p.56.
- 148 "Estrictamente hablando, la 'avanzada' remite al grupo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa: Víctor Hugo Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.), extendiendo aquí esta nominación —más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada— a obras como las de: Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli". RICHARD, Nelly, "Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes", en *Cirugía plástica* (cat. exp.), Berlín: NGBK, 1989, p.49. También participarán Pancha Núñez, Nury González y otros.
- 149 *Ibíd.*, p.40.
- 150 *Ibíd.*, p.41.
- 151 *Ibíd.*, p.49.
- 152 *Ibíd.*, p.47.
- 153 MELLADO, Justo Pastor, "Breve nota sobre pintura chilena: 1950/88", en *Cirugía plástica* (cat. exp.), p.13.
- 154 GODOY, Francisco,
- "conelchilenoresistentearte, Solidaridad: *Chile vive*, una exposición en España contra el Chile dictatorial", *Aisthesis* [en línea], N°48, 2010, pp.186-204, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200012&lng=es&nrm=iso&tlng=es>, revisado el 11 de julio de 2013. Godoy añade: "Un interesante artículo de prensa —el único crítico con la exposición— es el de Ángel González García (1987), profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, quien, desde la idea de la piedad y la benevolencia política, plantea: 'Así debíamos ser nosotros en otro tiempo: testigos involuntarios de la muerte y la ignominia. Bastaba con que pudiéramos declarar que habíamos visto esto o aquello, que lo habíamos oído o lo sabíamos, para que la Bienal de Venecia nos abrumara con su benevolencia y casi nos sepultara en su compasión. Pero ya lo hemos olvidado y ahora somos nosotros quienes nos arrogamos el dudoso privilegio de compadecer a los que sufren y felicitarnos de que no hayamos muerto [...] Advertidos seguramente de la ridículo de una exposición testimonial —palizas, banderas, consignas, sangre y fuego—, los responsables de *Chile vive* han caído en el vicio contrario: aquí no pasa nada que no haya pasado antes en otro lugar; el arte, por fortuna, sigue vivo [...] Me gustaría saber lo que Dittborn y Leppe piensan de todo esto. Por el contrario, lo que piensa el autor de la gigantesca mano que surge de la acera de la calle Alcalá no me interesa nada. Escena de Avanzada"do) como la " cralidad, la Avanzada circulen,
- 155 BRUNNER, José Joaquín, "Cultura y Sociedad en Chile", en *Chile vive: muestra de arte y cultura* (cat. exp.), Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987, p.20.
- 156 IVELIC, Milan, "XXX", *Chile vive: muestra de arte y cultura* (cat. exp.), p.55. PENDIENTE LUZ MARIA

- 157 BRUNNER, José Joaquín, "Cultura y Sociedad en Chile", p.20.
- 158 En la exposición *Chile Vive*, la obra del escultor Mario Irarrázabal es instalada en el paseo de la calle de Alcalá, la escultura fue luego adquirida por el gobierno español por 2.500 dólares (1.900 euros) y hoy se encuentra en el Parque Rey Juan Carlos I de Madrid.
- 159 GODOY, Francisco, "conelchilenoresistentearte, Solidaridad: *Chile vive*, una exposición en España contra el Chile dictatorial", *Aisthesis* [en línea]. La recepción de Chile vive de los medios de comunicación escrita españoles, acostumbrados en los años 70 y 80 al Chile dictatorial —reporteando un sinnúmero de elementos respecto a los cambios que sufría el régimen de Pinochet en el contexto de las *dictaduras del Cono Sur*. Con un fuerte compromiso cívico-político, la exposición es vista por la crítica especializada como un gesto eminentemente solidario de la sociedad española con Chile. Según la investigación del profesor del Instituto de Estética UC Francisco Godoy, de los 25 periódicos que circulaban en aquel momento y que cubrieron la exposición, fueron cuatro los que destacaron en su cobertura: *El País* (13 artículos), *Diario 16* (13 artículos), *ABC* (13 artículos) y *La Guía del Ocio* (8 artículos).
- 160 MACHUCA, Guillermo, "Escrito al revés", *El traje del emperador*, p.121. La lista de artistas sugiere un criterio democratizador. Participan Roberto Matta, Nemesio Antúnez, José Balmes, Gracia Barrios, Rodolfo Opazo, Ricardo Yrarrázabal, Samy Benmayor, Carlos Maturana (Bororo), Francisco Brugnoli, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Juan Egenau, Mario Irarrázabal y Osvaldo Peña.
- 161 Machuca compara la actitud de algunos de estos artistas que no sufrieron persecución, secuestro, tortura ni que se comprometieron por una causa, con la del artista francés Jacques-Louis David (1748-1825): "Como se sabe, dueño de una capacidad camaleónica única, David logró ser considerado un revolucionario tras la toma de la Bastilla, votar la muerte de Louis XVI en la Convención, salvar ileso durante el Terror, pasar apenas un tiempo en la cárcel tras la reacción de Thermidor y emerger triunfalmente junto con el ascenso de Napoleón". MACHUCA, Guillermo, "Escrito al revés", *El traje del emperador*, p.122.
- 162 *Ibíd.*, p.127.
- 163 Citado en *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad* (cat. exp.), p.18.
- 164 En la exposición "*Aquellos Años 80*". MNBA y El Mercurio participan los artistas Ernesto Banderas, Samy Benmayor, Pablo Domínguez, Iván Daiber, Patricia Figueroa, Jorge Gaete, Gonzalo Ilabaca (Yuri UK), Felipe Landea, Sergio Lay, Carlos Maturana (Bororo), Francisca Núñez, Ángela Riesco, Gema Swinburn, Ignacio Valdés y Enrique Zamudio. PENDIENTE
- 165 RICHARD, Nelly, "Neovanguardia y Posvanguardia: el filo de la sospecha", en DE MORAES BELLUZZO, Ana María (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p.189.
- 166 *Ibíd.*
- 167 Nelly Richard se refiere en numerosas ocasiones a este grupo de Bororo, Benmayor et al., como contrapunto a la "Avanzada". Tuve oportunidad de apreciar esta actitud como invitada a participar en dicho Seminario en Sao Paulo.
- 168 RIVAS, Matías, "Un sonámbulo diurno", *Cegados por el oro* (cat. exp.), p.47.
- 169 "Disfrute de un gesto vital y euforizante que promueve 'la reaparición de una visualidad de carácter hedonista'". RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.99/155.
- 170 En los 80 probarán el alucinógeno San Pedro, un cactus del desierto de Atacama. Viajaron a México en busca del antropólogo vuelto brujo Carlos Castaneda, hasta que se asustaron y lo dejan. En relato de ellos mismos en 1993 a LMW.
- 171 "Operan —por una parte— las influencias de los modelos internacionales (transvanguardismo, neoexpresionismo, etc.) traspasados al contexto local —aunque desincronizadamente— por los artistas chilenos que regresan de Estados Unidos (Benmayor, Tacla) (...) además del consumo visual de las revistas que divulgan la información internacional". *Ibíd.*
- 172 RICHARD, Nelly, "Lo político y lo crítico en el arte: '¿Quién teme a la neovanguardia?'" , Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, 2011, p.16.
- 173 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.112/162.
- 174 Richard habla del "arte del compromiso" que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, que le solicita al artista poner su creatividad al servicio de la causa social. Cf. RICHARD, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" [en línea], disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>>, revisado el 4 de julio de 2013.
- 175 RICHARD, Nelly, "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social", en MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.103.
- 176 MELLADO, Justo Pastor, "Ahora Chile", *Cuadernos de/para el análisis*, N°1, diciembre 1983, p.79.
- 177 ZERÁN, Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago: Editorial Lumen, 2012, p.126.
- 178 El NO + de 1983, obra del CADA, se transformó en el símbolo de la campaña para el plebiscito de 1988. Los resultados fueron favorables

- para quienes deseaban elecciones presidenciales para el próximo año. El "Sí", con 44% de los votos, perdió ante el "No", que obtuvo el 55,7%. En consecuencia, se convoca a elecciones en diciembre de 1989 y el Demócrata Cristiano Patricio Aylwin resultó elegido Presidente de la República de Chile por una coalición de partidos de la Concertación.
- 179 BIANCHI, Soledad, *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década de los sesenta: Entrevistas*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995, p.10.
- 180 THAYER, Willy, "El golpe como consumación de la vanguardia", en *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*, Santiago: Editorial Metales Pesados, 2006, p.19.
- 181 *Ibíd.*, p.24.
- 182 THAYER, Willy, "Crítica, nihilismo e interrupción: la avanzada después de *Márgenes e instituciones*", Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p.3, disponible en: <<http://www.philosophia.cl/articulos/critica.pdf>>, revisado el 4 de julio de 2013.
- 183 SUBERCASEAUX, Bernardo, "Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile (a propósito de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard)", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973*, p.36.
- 184 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.54/137.
- 185 *Ibíd.*
- 186 SUBERCASEAUX, Bernardo, "Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982", citado por RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.136.
- 187 Subercaseaux, Bernardo, "Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile", p.34.
- 188 OYARZÚN, Pablo, "Arte en Chile de 20, 30 años", en GÓMEZ-MARTÍNEZ, J.L. y PINEDO, J. (eds.), *Chile: los ensayistas*, Georgia Series on Hispanic Thought, Official Journal of the Center for Latin American Studies, Univ. of Georgia, 22/25, pp.291-324, disponible en: <http://academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia>, revisado el 11 de Julio de 2013.
- 189 *Ibíd.*, nota 20.
- 190 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra", *Memorias Visuales, Arte Contemporáneo en Chile*, Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados, 2006, p.278. PENDIENTE LUZ MARÍA
- 191 SUBERCASEAUX, Bernardo, "Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile", p.35. La mención de la letra minúscula se refiere a que *Márgenes e instituciones* apareció como número especial de la revista australiana *Art & Text*, con la versión en inglés ocupando desde la página 2 a la 114, con textos e ilustraciones. El original en español quedaba relegado al final con una tipografía bastante pequeña, desde la página 119 a la 163.
- 192 Entrevista a Carlos Altamirano, *Artes y Letras*, *El Mercurio*, 27 de agosto de 2006, p.E13. PENDIENTE LUZ MARIA
- 193 *Ib.* PENDIENTE LUZ MARIA

Referencias capítulo III

- 1 GALAZ, Gaspar, "Refundación de la nueva territorialidad artística", en *Chile 100 años artes visuales: segundo período 1950-1973 entre modernidad y utopía* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p.29.
- 2 En el marco del Concurso Artistas Siglo XXI, con ocasión del bicentenario (2010), Eduardo Vilches recibe el Premio al Artista-Maestro de Influencia, con la mayoría de los votos de los casi 200 artistas participantes, menores de 40 años. Cf. *Artistas Siglo XXI 2001-2010*, Santiago: Universidad Católica, 2010, p.20.
- 3 Citado por CAMPAÑA, Claudia, "Editorial", *Cuadernos de Arte*, N°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.7.
- 4 Citada en *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad* (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 2011-2012, disponible en: <[http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/cuaderno-correccionesfinal2806\[1\].pdf](http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/cuaderno-correccionesfinal2806[1].pdf)>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- 5 Eugenio Dittborn estudia Licenciatura en Arte entre 1962-1965 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Obtiene una beca del Instituto de Cultura Hispánica para estudiar pintura y artes gráficas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Entre 1965 y 1971 estudia pintura en la École de Beaux Arts, París, serigrafía en la Escuela de Fotomecánica en Madrid, y litografía en la Hochschule für Bildende Kunst, Berlín. Regresa a Chile en 1971 donde vive y trabaja hasta hoy. Recibe el Premio Nacional de arte el 2005.
- 6 MELLADO, Justo Pastor, "Arte chileno: política de un significante 1", *Justo Pastor Mellado* [en línea], 3 de marzo de 2005, disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=225&Itemid=28>>, revisado el 27 de julio de 2013.
- 7 GALENDE, Federico, "Guillermo Machuca", *Filtraciones II*, p.28.
- 8 GALENDE, Federico, *Filtraciones I*, p.132. La Operación Saltamontes, fue un programa de Educación Popular de la oficina de Desarrollo Social del Gobierno de la Unidad Popular (1971-1973). Dice Justo Pastor Mellado: "La Operación Saltamontes consiste en un grupo de maoístas que, enquistados en la Conserjería de Desarrollo Social, inventan una estrategia de trabajo fundada en la prensa obrera. Una estrategia de divulgación y promoción de la prensa obrera entre pobladores por medio de la cual enseñan a los pobladores a hacer su propia propaganda en serigrafía. [...] Este grupo enseñaba a los pobladores a fabricar bastidores con medias nylon de mujer. Además les enseñaban a hacer letras con bloqueadores de mallas, bloqueadores simples, y esto para no usar parafina, y luego les enseñan a utilizar betún de zapato en vez de tinta tipográfica. [...] A mí me encanta esa historia porque creo que es lo que sostiene el dittbornismo gráfico". *Ibíd.*, pp.132-133.
- 9 El MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), fue un partido político chileno de izquierda que se formó de la escisión de un sector rebelde de la Democracia Cristiana (1969 a 1994). Ingresa a la Unidad Popular en 1970. Participó directamente en el gobierno de Salvador Allende encabezado por Rodrigo Ambrosio, quien fallece en un accidente en mayo de 1972. Durante 1971 Allende y otros sectores presionaron a la dirección del MAPU para no definirse como marxistas sino como izquierda cristiana. Al final del gobierno de Allende (marzo de 1973) el MAPU se divide en 2 corrientes: el MAPU propiamente tal, que se declaró marxista-leninista y más radicalizado, liderado por Óscar Guillermo Garretón y Eduardo Aquevedo. Por otro lado, se estableció el MAPU Obrero Campesino (MAPU OC o MOC), de tendencias más moderadas y afines al Partido Comunista, liderado por Jaime Gazmuri y Enrique Correa. Ambos sectores siguen participando de la UP hasta el golpe de septiembre de 1973.
- 10 Cf. *Ibíd.*, p.132.
- 11 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.140.
- 12 Citado en ANÓNIMO, "Historia del video en Chile", *U-Matic* [en línea], disponible en: <<http://www.umatic.cl/histch8.html>>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- 13 FOUCAULT, Michel, *El Orden del Discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992, p.27.
- 14 GALENDE, "Gaspar Galaz", *Filtraciones I*, p.47.
- 15 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.367
- 16 *Ibíd.*, p.368.
- 17 MELLADO, Justo Pastor, *El fantasma de la sequía*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1988, s/n.
- 18 "La tortilla corredora" es un texto

- abierto escrito en estrofas, en proceso, que va en su sexta etapa. El de 1976 dice: "1. El autor debe sus dibujos a la observación de vicisitudes del cuerpo humano, relacionado necesariamente de modo discontinuo y entrecortado con otro u otros cuerpos humanos; 2. Debe sus dibujos a sus modelos, fotografías traspapeladas en revistas chilenas que sucumbieron a la historia; debe sus dibujos a esas fotografías porque ellas son irrupciones, son roturas; 3. El autor debe sus dibujos a la dispersión fotogénica del cuerpo humano detenido, debe sus dibujos a la concentración teatral del cuerpo humano en movimiento". Etc. En *Fugitiva* (cat. exp.), Santiago: Fundación Gasco, 2005, p.47.
- 19 Citado por GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.307
 - 20 La Pietá, o deposición de Cristo en el sepulcro, según relato de Mateo 27, 57-61. Según el relato, José de Arimatea tomó el cuerpo de Jesús, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en su sepulcro. Esta obra de E. Dittborn nos recuerda la representación de la primera obra religiosa de Caravaggio, *La deposición en el sepulcro* (1602-1604), actualmente alojada en la Pinacoteca Vaticano. El cuerpo caído en la obra de Dittborn recuerda esta misma actitud. Cf. ACCATINO, Sandra, "La Deposición en el sepulcro", en WILLIAMSON, Luz María (ed.), *Patrimonio artístico UC*, Santiago: Ediciones UC, 2010, pp.54-55.
 - 21 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats*, Tesis, p.122.
 - 22 MELLADO, Justo Pastor, *El fantasma de la sequía*, s/n.
 - 23 VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*, pp.74-75.
 - 24 *Ibíd.*, p.77.
 - 25 KAY, Ronald, *Del espacio de acá*, p.51.
 - 26 MELLADO, Justo Pastor, *El fantasma de la sequía*, s/n.
 - 27 RISCO, Ana María, *Crítica situada*, p.121.
 - 28 *Ibíd.*, p.122.
 - 29 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.131.
 - 30 Si el *collage* tradicional consiste en una yuxtaposición creativa de elementos o fragmentos de elementos, el *décollage* juega a la creación de objetos e imágenes a través de la remoción o rasgadura de elementos. El concepto proviene del francés que significa "desprender(se)", "despegar(se)". Las obras de Vostell incluían jirones de carteles, fotografías emborronadas y objetos fragmentados. . Tanto sus obras materiales como sus performances parecen reflejar la violencia y la destrucción que parece dominar el mundo contemporáneo.
 - 31 Cf. LIHN, Enrique, *El circo en llamas: una crítica de la vida*, edición de Germán Marín, Santiago, LOM, 1997, p.391.
 - 32 El "apagón cultural" es un término utilizado por la izquierda militante chilena durante la dictadura. El concepto mismo fue acuñado hacia 1976 por el entonces Director de la Escuela Naval, Pedro Romero Julio, motivado por los malos resultados de las pruebas de admisión de los cadetes. El sociólogo José Joaquín Brunner distingue dos fases de la censura dictatorial: una primera etapa que comprende los años entre 1973 y 1976, que estuvieron caracterizados por una mayor censura, con el cierre de la Editorial Quimantú (ex Zig-Zag). La segunda fase estuvo caracterizada por un proceso de mayor apertura internacional hasta el fin de la censura en 1983. Cf. POBLETE, Patricia, *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 28 y ss., disponible es: <<http://es.scribd.com/doc/63960280/8/Antecedentes-el-apagón-cultural-bajo-la-dictadura>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
 - 33 GONZÁLEZ, Maximiliano, "Globalización y apagón cultural de fin de siglo", Orno [en línea], disponible en: <http://www.orno.cl/globalizacion_apagon>, revisado el 10 de Julio de 2013.
 - 34 HONORATO, Paula y MUÑOZ, Luz, "Final de pista", *Recomposición de escena 1975-1981: 8 publicaciones de artes visuales en Chile* [en línea].
 - 35 Humberstone y Santa Laura fueron oficinas salitreras operativas aproximadamente desde 1870 a 1930, en la desértica región de Tarapacá, al norte de Chile. Declarada Patrimonio de la Unesco en 2005, actualmente administradas por la Corporación Museo del Salitre.
 - 36 BABAROVIC, Natalia, "El paisaje fuera de cuadro: Dittborn, Altamirano y Díaz", *Cuadernos de Arte*, N°9, Escuela de Arte UC, noviembre 2003, pp.101-102.
 - 37 *Ibíd.*, pp.102-103.
 - 38 MELLADO, Justo Pastor, "El alto riesgo de las reposiciones de obras", *Justo Pastor Mellado* [en línea], 13 de enero de 2005, disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=162&Itemid=28>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
 - 39 Citado en SEPÚLVEDA, Magda, "Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario", *Acta Literaria* [en línea], N°37, 2008, pp.67-80, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482008000200006&script=sci_arttext> revisado el 11 de agosto de 2013.
 - 40 *Ibidem*.
 - 41 El primer libro de Eugenio Dittborn

- Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta* nace por la invitación a una ponencia. Cuenta Dittborn: "Hago 50 ejemplares de un libro que está hecho con tapas de cartón, timbres de goma, papel roneo y dos colores. Es un libro de artista, año 79. Ahí presagiaba yo lo que podía ser esa década". GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.155. Un segundo libro será *Fallo fotográfico*, de 1984. En cuanto al videoarte *Cambio de aceite*, resulta indispensable citar también los tres "Pours" o "Rundowns" que Robert Smithson realizara en 1969 (*Asphalt Rundown* en Roma, *Glue Pour* en Vancouver y *Concrete Pour* en Chicago) como referentes históricos acerca de la simbología que posee la acción de verter o derramar dentro del mundo del arte y la rebeldía que supone el derrame vertical (por ejemplo, Jackson Pollock) frente a la tradicional acción de pintar en horizontal.
- 42 El italiano Leonardo de Pisa (1170-1250), más conocido como Fibonacci, es uno de los matemáticos más influyentes de la historia. Uno de sus grandes aportes es la creación, en el siglo XIII, de la "Secuencia de Fibonacci" (1/2/3/5/8/13/21/34/55/89...), una progresión infinita en la que cada número se obtiene de la suma de los dos anteriores (secuencia además popularizada por Dan Brown en *El Código Da Vinci*). Cf. GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.228.
- 43 Cf. CUBITT, Sean, *EcoMedia*, Amsterdam: Editions Rudopi, 2005.
- 44 MELLADO, Justo Pastor, *El fantasma de la sequía*, s/n.
- 45 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.309.
- 46 Obra del aeronáutico francés Pierre-George Latécoere, quien luego de la primera guerra mundial desarrolló un servicio de correo conectando Europa con África, y luego con Sudamérica. La empresa contó entre sus filas con Antoine Saint-Exupery como piloto. Cf. ANÓNIMO, "Aeroposta argentina", *Gran Portal de la Aviación* [en línea], disponible en: <<http://www.granportalaviacion.com/argentina-aerolineas-aeroposta-argentina/>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 47 DITTBORN, Eugenio, "Correcaminos VII", *Fugitiva* (cat. exp.), pp.95-97.
- 48 DITTBORN, Eugenio y VALDÉS, Adriana, "Una blanca palidez: conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn", *Mapa: pinturas aeropostales* (cat. exp.), Londres: ICA / Witte de With Rotterdam, 1993, p.94.
- 49 En VILLASMIL, Alejandra, "Dittborn: 'Las pinturas aeropostales son ahora más visibles'", *Artishock* [en línea], Santiago, 2011, disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/09/dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>>, revisado el 10 de julio de 2013.
- 50 DEACON, Chris, "Presentación", *Mapa* (cat. exp.), p.4.
- 51 DITTBORN, Eugenio y CUBITT, Sean, "Entrevista aeropostal", en *Mapa* (cat. exp.), p.92. Cf. PIANOWSKI, Fabiane, "El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky", *Escáner Cultural* [en línea], Barcelona, 2006, disponible en: <<http://revista.escaner.cl/node/19>>, revisado el 10 de julio de 2013.
- 52 SARLO, Beatriz, "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", en DE MOJICA, Sarah (comp.), *Mapas culturales para América Latina*, 2ª ed, Bogotá: CEJA, 2001, p.228.
- 53 MERINO, Roberto, "Marcas de viaje: conversaciones entre Roberto Merino y Eugenio Dittborn", en *Mapa* (cat. exp.), p.89.
- 54 BRETT, Guy, "Nubes de polvo", en *Mapa* (cat. exp.), p.107.
- 55 ESCOBAR, Ticio, "Cinco imágenes pendientes", en *Fugitiva* (cat. exp.), p.147.
- 56 GALENDE, Federico, "Gaspar Galaz", *Filtraciones I*, p.38.
- 57 CONCHA LAGOS, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía: del index a la palabra*, Santiago: Colección Aisthesis "30 años" N°3, Instituto Estética UC, 2004, pp.74-75.
- 58 DITTBORN, Eugenio, *Vanitas*, Santiago: Edición Eugenio Dittborn, 2006, p.s/n.
- 59 PÉREZ, Carlos, "La dieta del naufrago", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, p.189.
- 60 *Ibíd.*, p.190. .
- 61 *Ibíd.*, p.194.
- 62 *Ibíd.*, p.195.
- 63 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.131.
- 64 CUBITT, Sean, "Entrevista Aeropostal: Sean Cubitt y Eugenio Dittborn", *Mapas* (cat. exp.), p.92.
- 65 *Ibíd.*
- 66 MUÑOZ, Gonzalo, "La pintura que aquí cuelga", *Mapa* (cat. exp.), p.103.
- 67 *Ibíd.*
- 68 VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*, p.69.
- 69 *Ibíd.*, p.71.
- 70 *Ibíd.*, p.72.
- 71 RICHARD, Nelly, "Nosotros/Los otros", *Mapa* (cat. exp.), p.101.
- 72 MERINO, Roberto, "La ruta de la sal", *Remota: pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn* (cat. exp.), Santiago: Pública Editores, 1997, p.188.

- 73 GALENDE, Federico, "Diamela Eltit", *Filtraciones I*, p.216.
- 74 Cf. BRETT, Guy, "Abrir sólo en condiciones indicadas", en *Mundana* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes / Pública Editores, 1997, p.120.
- 75 CAISTOR, Nick, "Transcontinental: Nine Latin American Artists", *Art Monthly*, n°20, 1993, p.136.
- 76 Citado por BRETT, Guy, "Border Crossings", *Transcontinental: Nine Latin American Artists* (cat. exp.), Manchester: Ikon Gallery, 1990, p.10.
- 77 VALDÉS, Adriana, "Una blanca palidez: conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn", *Mapa* (cat. exp.), p.96.
- 78 RICHARD, Nelly, "Imagen-recuerdo y borraduras", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, p.167.
- 79 VALDÉS, Adriana, "Una blanca palidez: conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn", *Mapa* (cat. exp.), p.96.
- 80 VILLASMIL, Alejandra, "Dittborn: 'Las pinturas aeropostales son ahora más visibles'", *Artishock* [en línea].
- 81 RICHARD, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, p.26.
- 82 ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", *Revista de Crítica Cultural*, n°19, noviembre 1999, p.50.
- 83 Citado por ibíd., p.51.
- 84 Ibíd., pp.51-52.
- 85 Charles Le Brun (1619-1690) nos legó *El método para aprender a dibujar las pasiones*, cuyo proyecto supone la conjunción de una práctica pictórica y una fisiología, la fisiognómica. Se trata, sobre todo de una búsqueda de las condiciones que aseguren la alianza de lo bello y verdadero. Cf.
- DELAPORTE, Francois, "El espejo del alma", traducción Rodrigo Zapata Cano, *Artes, la revista*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Antioquía, 7(4), enero-junio 2004, pp.77-90.
- 86 Citado en BRETT, Guy, "El Museo del Espacio Tiempo", *Remota* (cat. exp.), p.184.
- 87 Citado en *About Place: Recent Art of the Americas* (cat. exp.), Chicago: The Art Institute of Chicago, Att Publishers, 1995, p.66, traducción propia.
- 88 Ibíd.
- 89 GRYSZTEIN, Madelaine, "About a Place: Recent Art of the Americas", *About a Place: Recent Art of the Americas* (cat. exp.), p.20, traducción propia.
- 90 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.146.
- 91 PÉREZ-ORAMAS, Luis, "La Lección de Pintura de Eugenio Dittborn", *Fugitiva* (cat. exp.), p.212.
- 92 VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*, p.12. Valderrama refiere a una entrevista de Dittborn dada a Carlos Perez V. con ocasión de la presentación de dos Aeropostales: *La casa en llamas* y *El cadáver, el tesoro*, para despedirlas en el estudio del fotógrafo Jaime O'Ryan. Cf. PÉREZ, Carlos, "Bye, Bye, Love", *Revista de Crítica Cultural*, n°13, octubre de 1996, pp.46-51.
- 93 RICHARD, Nelly, "Nosotros/Los otros", *Mapa* (cat. exp.), p.98.
- 94 Cf. GALENDE, Federico, *Filtraciones I*, p.10.
- 95 Ibíd., p.239.
- 96 Cf. ARQUEROS, Gonzalo, "El arte sí tiene secretos", *Revista de Crítica Cultural*, n°12, 1996, pp.67-68.
- 97 VALDERRAMA, Miguel, "La aparición paulatina de la desaparición en el arte", p.19.
- 98 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.131.
- 99 Ibíd.
- 100 Citado por VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*, p.19.
- 101 MERINO, Roberto, "La ruta de las manchas", *Fugitiva* (cat. exp.), p.199.
- 102 KAY, Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, 3ra ed., Santiago: Ediciones Nómade, 1993, p.43.
- 103 RICHARD, Nelly, *Márgenes e instituciones*, p.131.
- 104 GARCÍA, Macarena, "Atreverse a hablar de belleza", *Artes y Letras, El Mercurio*, 3 de abril de 2005, p.E22.
- 105 Citada en VALDERRAMA, Miguel, *La aparición de la desaparición en el arte*, p.37.
- 106 MERINO, Roberto, "La ruta de las manchas", *Fugitiva* (cat. exp.), p.203. Justinus Kerner (1786-1862) médico, poeta y escritor, romántico alemán y espiritista. Junto a Ludwig Uhland, fundan la escuela Suaba de poetas del romántico tardío. Interesado en la psicología psiquiátrica, la clarividencia, el hipnotismo, sonambulismo y magnetismo como cura. Desarrolla algunos exámenes basados en la mancha.
- 107 ESCOBAR, Ticio, "Cinco imágenes pendientes", *Fugitiva* (cat. exp.), p.148.
- 108 Citado por BRETT, Guy, "El museo del espacio-tiempo", *Remota* (cat. exp.), p.181.
- 109 MERINO, Roberto, "La ruta de las manchas", *Fugitiva* (cat. exp.), p.203.
- 110 Ibíd.
- 111 VALDÉS, Adriana, "Gesta", *Mapa* (cat. exp.), p.16.

- 112 Las Escuelas Zier fueron fundadas por Eugenio Zier en 1914, en Buenos Aires. Llegó a tener escuelas de dibujo en Chile, Bolivia, Colombia, Perú, Paraguay y Uruguay. Tuvo un rol destacado en la década de los 40 con las enseñanzas del dibujo de historietas y caricaturas. Cf. ROSALES, Luis Alberto, "Los cursos de dibujo: Escuelas Zier", *Top Comics* [en línea], disponible en: <<http://luisalberto941.wordpress.com/2012/03/30/los-cursos-de-dibujo-8-escuelas-zier>>, revisado el 23 de agosto de 2011.
- 113 PÉREZ-ORAMAS, Luis, "La Lección de Pintura de Eugenio Dittborn", *Fugitiva* (cat. exp.), p.218,
- 114 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.145.
- 115 PÉREZ-ORAMAS, Luis, "La Lección de Pintura de Eugenio Dittborn", *Fugitiva* (cat. exp.), p.221.
- 116 RICHARD, Nelly y MUÑOZ, J., "Entrevista a Eugenio Dittborn", *U-Matic* [en línea], disponible en: <http://www.umatic.cl/images/pdf-festival6/ENTREVISTA_EUGENIO_DITTBOEN.pdf>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 117 VILLASMIL, Alejandra, "Dittborn: 'Las pinturas aeropostales son ahora más visibles'", *Artishock* [en línea], Santiago, 2011, disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/09/dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>>, revisado el 10 de julio de 2013.
- 118 Citado en ibídem.
- 119 ANÓNIMO, "Eugenio Dittborn es Premio Nacional de Artes Plásticas", *La Nación* [en línea], 29 de agosto de 2005, disponible en: <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20050829/pags/20050829200126.html>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 120 ANÓNIMO, "De la pintura como registro y del arte como historia", *Escuela Yoga Clásico* [en línea], disponible en: <<http://www.escuelayogaclasico.cl/alerta/poemas/pintura.htm>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 121 GALENDE, Federico, "Iván Navarro", *Filtraciones III*, p.146.
- 122 Ibíd., p.147.
- 123 Comunicación personal del artista con la autora, 10 abril 2002.
- 124 DITTBORN, Eugenio, "¿Dónde está Santiago de Chile?", *Fantasmatic: 9 artistas contemporáneos chilenos*, Santiago: MAVI, 2006, p.7.
- 125 GALENDE, Federico, *Filtraciones III*, p.35.
- 126 Ibíd., p.148.
- 127 Ibíd., p.144.
- 128 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra", MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.38.
- 129 GALENDE, Federico, "Adriana Valdés", *Filtraciones I*, p.266.
- 130 MELLADO, Justo Pastor, "Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=607>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 131 Citado en GUERRERO, Claudio, "El origen de la estrategia aerpostal de Eugenio Dittborn: coyuntura y condiciones de su recepción", *Revista Punto de Fuga* [en línea], n°1, 2010, disponible en: <<http://www.revistapuntodefuga.com/?p=275>>, revisado el 26 de julio de 2013.
- 132 Citado en VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.375.
- 133 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, p.119.
- 134 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.381.
- 135 Ibíd., p.378.
- 136 DITTBORN, Eugenio, "Caja de Herramientas", *Fugitiva* (cat. exp.), p.88.
- 137 KAY, Ronald, *Del espacio de acá*, p.30.
- 138 GALENDE, Federico, "Miguel Valderrama", *Filtraciones III*, p.126.
- 139 VILLASMIL, Alejandra, "Dittborn: 'Las pinturas aeropostales son ahora más visibles'", *Artishock* [en línea], Santiago, 2011, disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/09/dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>>, revisado el 10 de julio de 2013.
- 140 GALENDE, Federico, "Matías Rivas", *Filtraciones III*, p.17.
- 141 Ibídem.
- 142 GALENDE, Federico, "Eugenio Dittborn", *Filtraciones I*, p.146.
- 143 La I Trienal de Arte de Chile se desarrolló el 2009, a cargo del curador general Ticio Escobar, con la propuesta de "explorar los límites del arte". La idea era examinar la propia situación del arte y la institucionalidad cultural, así como las fronteras geográficas que tiene Chile. Congregó a unos 150 artistas y curadores nacionales y extranjeros. Distribuyó 11 exposiciones simultáneas en Santiago, Valparaíso, Iquique, Antofagasta, Concepción, Temuco y Valdivia. Se publicó un catálogo y un volumen a partir de los Coloquios Internacionales realizados en Santiago, Valparaíso y Valdivia, dirigido por Nelly Richard. Cf. MUJICA, Valentina, "Entre el presente y la actualidad: la posibilidad de crítica en el arte contemporáneo", *Crítica* [en línea], Santiago, 7 de noviembre de 2010, disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/entre-el-presente-y-la-actualidad-la-posibilidad-de-critica-en-el-arte-contemporaneo>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 144 GALENDE, Federico, "Matías Rivas",

- Filtraciones III*, p.17.
- 145 GALLO, Macarena, "Eugenio Dittborn, artista: 'Si seguía en la Trienal mi trabajo estaría instalado como una mierdita'", *The Clinic* [en línea], 13 de octubre de 2009, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2009/10/13/eugenio-dittborn-artista-%E2%80%99Si-seguia-en-la-trienal-mi-trabajo-estaria-instalado-como-una-mierdita/>>, revisado el 26 de julio de 2013.
 - 146 Gonzalo Díaz es Licenciado en Arte, mención Pintura, estudió de 1965-1969 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Docente de la misma facultad desde 1969 hasta la fecha. En 1980 viaja un año con una Beca a Florencia. Obtiene en 1987 la Beca Guggenheim. Es Premio Nacional de Arte 2003.
 - 147 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.311.
 - 148 MELLADO, Justo Pastor, "Notas sobre 'Los hijos de la dicha', pintura de G. Díaz (1980)", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2003/07/junio/20030721.html, revisado el 15 de agosto de 2013.
 - 149 BRUGNOLI, Francisco, "Desde Otro Sitio/Lugar: MAC Santiago en NMCA Seúl", *Museo de Arte Contemporáneo* [en línea], Facultad de Artes de la Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrositio/brugnolicomp.pdf>, revisado el 15 de agosto de 2013.
 - 150 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.181.
 - 151 *Ibíd.*, p.169.
 - 152 *Ibíd.*, p.170.
 - 153 *Ibíd.*, p.174.
 - 154 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.310.
 - 155 *Ibíd.*, p.311.
 - 156 Testimonio oral de Liliana Porter, Nueva York, 23 octubre 1993.
 - 157 GALAZ, Gaspar y MUZO, Flavia, *Patrimonio artístico: selección de obras desde el s. XVII al s. XXI*, p.168.
 - 158 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.312.
 - 159 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.174.
 - 160 *Ibíd.*, p.176.
 - 161 RICHARD, Nelly, "El género de la lectura y la lectura de los géneros", *Número Quebrado*, n°1, septiembre-diciembre, 1988, impresa en talleres de Revista APSI, p.15.
 - 162 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.312.
 - 163 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.169.
 - 164 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.313.
 - 165 *Ibíd.*, p.311.
 - 166 Roser Bru nace en Barcelona en 1923. Llega al puerto de Valparaíso el 3 de septiembre de 1939 en el *Winnipeg*, la nave para refugiados gestionada por Pablo Neruda. Estudia pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y grabado en el *Taller 99*. Se ha mantenido siempre en contacto con su país de origen, viviendo entre dos tierras. "La política, lo político, la poética, han transitado por su trabajo", dice Diamela Eltit. Es una personalidad relevante en el medio cultural chileno. Ha pintado reiteradamente a Frida Kahlo, el "estruendo mudo" de su vida íntima, como decía Vallejos. En *Cuatro Temas* en Galería Sur (1983), expone cuatro pinturas de retratos esfumados o ausentes, una "borradura" de rostros que se desmaterializan y se despintan: "Suprimiendo los signos del ausente, y por lo tanto, su auténtica memoria". PÉREZ, Carlos, "El recurso de la memoria", en VARIOS AUTORES, *Roser Bru*, Santiago: Editorial Antártica, 1994, p.28.
 - 167 VALDÉS, Adriana, "Roser Bru: cita con la pintura", *Memorias Visuales*, p.333.
 - 168 ELTIT, Diamela, "Mirar la cultura como matriz", *Página 12* [en línea], 19 de diciembre de 2002, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-14246-2002-12-19.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
 - 169 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.178.
 - 170 Citada por VARAS, Paulina, "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada", *International Center for the Arts of the Americas* [en línea], Museum of Fine Arts, Houston, disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Paulina%20Varas.pdf>, revisado el 15 de agosto de 2013.
 - 171 Cf. GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.178.
 - 172 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.315.
 - 173 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.174.
 - 174 *Ibíd.*, p.160.
 - 175 *Ibíd.*
 - 176 *Ibíd.*, p.183.
 - 177 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y la escritura sobre arte: un retrato, un paisaje, una dedicatoria", *Memorias Visuales*, p.233.
 - 178 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.315.
 - 179 DONOSO, Paula, "Justo Pastor Mellado: Valparaíso con ojo de crítico", *Vivienda y Decoración*, 26 de enero de 2013, p.41.
 - 180 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y

- la escritura sobre arte", *Memorias visuales*, p.235.
- 181 *Ibíd.*, p.232.
- 182 *Ibíd.*, p.234.
- 183 MACHUCA, Guillermo, "Nada fuera de serie", *El traje del emperador*, p.93.
- 184 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.316.
- 185 VALDÉS, Adriana, "Roser Bru: cita con la pintura", *Memorias visuales*, p.332.
- 186 GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, p.316.
- 187 *Ibíd.*
- 188 MACHUCA, Guillermo, "Nada fuera de serie", *El traje del emperador*, pp.92-93.
- 189 Este grupo de artistas está compuesto, entre otros, por Carlos Maturana (Bororo), Sammy Benmayor, y Matías Pinto d'Aguir.
- 190 *Ibíd.*, p.93.
- 191 Cf. VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y la escritura sobre arte", *Memorias visuales*, p.235.
- 192 Citado en MOSQUERA, Gerardo, "Gonzalo Díaz", *Copiar el Edén*, p.240.
- 193 *Ibíd.*
- 194 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz: Unidos en la gloria y en la muerte: instalación", *Memorias visuales*, p.56.
- 195 NAVARRO, Mario, "El índice republicano", en *Lonquén 2012* (cat. exp.), Santiago: Museo de la Memoria, 2012, p.21.
- 196 *Ibíd.*
- 197 HERZBERG, Julia, "Historias recuperadas: reflexiones sobre la trayectoria de doce artistas", en *Historias recuperadas: aspectos*
- del arte contemporáneo en Chile desde 1982* (cat. exp.), Nueva York: Rutgers, 1993, p.56.
- 198 NAVARRO, Mario, "El índice republicano", en *Lonquén 2012* (cat. exp.), p.21.
- 199 MELLADO, Justo Pastor, "La novela chilena de Gonzalo Díaz", en *El padre de la patria* (cat. exp.), Santiago: Ediciones Cortina de Humo, 1999, p.25(19).
- 200 BUNTINX, Gustavo, "Identidades póstumas: el momento chamánico en *Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz*", disponible en: <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Buntinx_chaman.pdf>, revisado el 15 de agosto de 2013, p.7.
- 201 *Ibíd.*, p.9. En ella el creador del psicoanálisis relata un sueño que habría sido decisivo en la configuración su interpretación de los sueños.
- 202 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.181.
- 203 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.183.
- 204 *Ibíd.*, p.181.
- 205 MEJÍA, Iván, "Memoria vs olvido: la relación entre arte y política en Argentina, Chile y Perú", disponible en: <<https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/memoria-vs-olvido>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 206 MELLADO, Justo Pastor, "La novela chilena de Gonzalo Díaz", en *El padre de la patria* (cat. exp.), p.12(6).
- 207 WARNKEN, Cristián, "Gonzalo Díaz", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 208 BUNTINX, Gustavo, "Identidades
- póstumas: el momento chamánico en *Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz*", p.19.
- 209 HERZBERG, Julia, "Historias recuperadas: reflexiones sobre la trayectoria de doce artistas", en *Historias recuperadas: aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982* (cat. exp.), Nueva York: Rutgers, 1993, p.58-59.
- 210 ROJAS, Sergio, "Cuerpo, lenguaje y desaparición", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, p.180.
- 211 *Ibíd.*, p.182.
- 212 NAVARRO, Mario, "El índice republicano", en *Lonquén 2012* (cat. exp.), p.26.
- 213 Citado en ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz desempolva las huellas de Lonquén", *El Mercurio* [en línea], 25 de junio de 2012, disponible en: <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B424078c8-b689-47ec-9be6-18d450e4952f%7D>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 214 Mesquita define al curador como cartógrafo "Hoy en día, los curadores experimentan la inexistencia de barreras entre las cuestiones de que se ocupa la producción artística, y se han transformado en ciudadanos transnacionales, responsables de una cartografía de la disolución de las fronteras culturales". Para Mesquita la mirada del curador trata de romper los límites impuestos por la geopolítica y las relaciones entre instituciones culturales. MESQUITA, Ivo, "Cartografías", en *Cartographies* (cat. exp.), Ontario: Winnipeg Art Gallery Press, 1993, pp.20.. Después de su apertura en la Winnipeg Art Gallery, entre 1993 y 1995 la exposición realizó un largo recorrido, siendo presentado en Caracas, Bogotá, Ottawa, Nueva York y Madrid..
- 215 MELLADO, Justo Pastor, "El efecto Winnipeg", en *Cartographies* (cat.

- exp.), p.126.
- 216 WARNKEN, Cristián, "Gonzalo Díaz", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 217 MELLADO, Justo Pastor, "La novela chilena de Gonzalo Díaz", en *El padre de la patria* (cat. exp.), p.14(8).
- 218 *Ibíd.*, p.15(9)
- 219 *Ibíd.*em.
- 220 GALENDE, Federico, "Gonzalo Díaz", *Filtraciones I*, p.173.
- 221 Para la V Bial de La Habana un ejemplar me fue entregado por Gonzalo Díaz en la apertura de su muestra, por haberlo apoyado con el material para el catálogo oficial de la Bial. Díaz fue invitado por la curadora Lillian Llanes, pero no contaba con apoyos suficientes. Coincidimos por ser yo la curadora de la muestra fotográfica-audiovisual chilena *Cuerpos Pintados*, del fotógrafo Roberto Edwards, la cual se presentaba el día inaugural a los curadores, teóricos y coleccionistas internacionales.
- 222 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz. Unidos en la Gloria y en la muerte: instalación", *Memorias prematuras*, p.52
- 223 Citado en *Ibíd.*, p.53.
- 224 La selección del texto escrito en neón en la sala Matta, es un párrafo del mensaje escrito por Andrés Bello con el cual el Presidente Manuel Montt en 1855 propone al Congreso la aprobación del Código Civil.
- 225 Citado en *Ibíd.*, p.56.
- 226 *Ibíd.*em.
- 227 *Ibíd.*, pp.54-55.
- 228 MELLADO, Justo Pastor, "La novela chilena de Gonzalo Díaz", en *El padre de la patria* (cat. exp.), p.14(8).
- 229 ASTORGA, Daniela, "La recaída luminosa de Gonzalo Díaz", *El Mercurio* [en línea], 11 de mayo de 2012, disponible en: <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={666c15d7-4311-44ec-9388-e61814704e74}>>>, revisado el 31 de julio de 2013.
- 230 ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz", *Premio Altazor* [en línea], disponible en: <<http://www.premioaltazor.cl/gonzalo-diaz-unidos-en-la-gloria-y-en-la-muerte/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 231 PASTOUREAU, Michel, *Azul: historia de un color*, Barcelona: Paidós, 2010, p.177.
- 232 *Ibíd.*, pp.136-137.
- 233 *Ibíd.*, pp.154-155.
- 234 ANÓNIMO, "Tratado del entendimiento humano", *Museo de Arte Contemporáneo* [en línea], disponible en: <<http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/antiores/diciembre2001/tratado.html>>, revisado el 31 de julio de 2013.
- 235 *Ibíd.*em.
- 236 WARNKEN, Cristián, "Gonzalo Díaz", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 237 *Ibíd.*em.
- 238 *Ibíd.*em.
- 239 Citado por VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y la escritura sobre arte", *Memorias Visuales*, p.234.
- 240 En la V Bial de Shanghai tuve la oportunidad de ver y apreciar la instalación de Gonzalo Díaz, cuando simultáneamente me tocaba inaugurar la exposición *Fantasmatic*, en el Museo Millenium, Beijing.
- 241 LÓPEZ, Sebastián, "Gonzalo Díaz", *Shanghai Biennale: Techniques of the Visible* (cat. exp), traducción propia, Shanghai: Shanghai Art Museum, 2004, p.85.
- 242 La palabra rúbrica proviene del latín *rubeus*, "rojizo", de donde proviene "rubio". Se refiere a una señal roja que se pone en una cosa; al rasgo de diversa figura que suele ponerse después de la firma; título de un capítulo o parte de un libro; regla de las ceremonias y ritos de la Iglesia, etc. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1983.
- 243 El espacio cultural Matucana 100, es una antigua bodega de la división de aprovisionamiento del Estado, en el sector de la Estación Central de trenes. De 50,5 m de largo x 14 m de ancho, fue inaugurado el 2001 como Centro Cultural.
- 244 PICÓN, Daniela, "Análisis semiótico de 'Rúbrica' de Gonzalo Díaz: isotopía empírica del dolor", *Anuario de pregrado* [en línea], Universidad de Chile, 2004, p.9, disponible en: <http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Literatura/Anuario_Pregado_Analisis_semiotico.pdf>, revisado el 31 de julio 2013.
- 245 EQUIPO CURATORIAL, "Rúbrica, diez días las 24 horas del día", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: <<http://www.portaldelarte.cl/agenda/instalaciones/2003/rubrica.html>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 246 PICÓN, Daniela, "Análisis semiótico de 'Rúbrica' de Gonzalo Díaz: isotopía empírica del dolor", p.1.
- 247 *Ibíd.*, p.2.
- 248 ECO, Humberto, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen, 1994, p.279.
- 249 PICÓN, Daniela, "Análisis semiótico de 'Rúbrica' de Gonzalo Díaz: isotopía empírica del dolor", p.10

- 250 EQUIPO CURATORIAL, "Rúbrica, diez días las 24 horas del día", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: <<http://www.portaldelarte.cl/agenda/instalaciones/2003/rubrica.html>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 251 OYARZÚN, Pablo, "Jeroglífico de lo sublime", *Gonzalo Díaz: Muerte en Venecia* (cat exp.), 51ª Bienal de Venecia, Santiago: Salvat Impresores, 2005, p.s/n.
- 252 WARNKEN, Cristián, "Gonzalo Díaz", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 253 CÁRDENAS, Elisa, "Paginas para pensar se unen en Documenta", *Artes y Letras, El Mercurio* [en línea], 20 de febrero de 2007, disponible en: <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={64302a33-2c39-461b-a632-539f445cf2c3}>>>, revisado el 2 de agosto de 2013.
- 254 GÓMEZ-MOYA, Cristián, "Iluminados en Documenta 12: a la sombra de Gonzalo Díaz", *Crítica* [en línea], disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/iluminados-en-documenta-12-a-la-sombra-de-gonzalo-diaz>>, revisado el 7 de julio de 2013.
- 255 *Ibidem*.
- 256 Daros Latinoamérica, con base en Zurich, Suiza, fue creada el 2000, y es una colección privada perteneciente a la familia Schmidheiny. A cargo del curador Hans-Michael Herzog, consta de 1000 obras de cien artistas y 6000 catálogos. De Chile tienen obras de Gonzalo Díaz y Alfredo Jaar. El 2012 inaugura un espacio en Rio de Janeiro, en un edificio de 1866 (antigua casa de recogida de huérfanas y desvalidas de Santa Teresa). La intención del proyecto era generar una plataforma para el fomento del conocimiento, diálogo y educación en torno al arte latinoamericano.
- 257 GÓMEZ-MOYA, Cristián, "Iluminados en Documenta 12: a la sombra de Gonzalo Díaz", *Crítica* [en línea], disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/iluminados-en-documenta-12-a-la-sombra-de-gonzalo-diaz>>, revisado el 7 de julio de 2013.
- 258 *Ibidem*.
- 259 *Ibidem*.
- 260 *Ibidem*.
- 261 *Ibidem*.
- 262 *Ibidem*.
- 263 *Ibidem*.
- 264 ANÓNIMO, "De la pintura como registro y del arte como historia", *Escuela Yoga Clásico* [en línea], disponible en: <<http://www.escuelayogaclasico.cl/alerta/poemas/pintura.htm>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 265 ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz", *Cuadernos de Arte*, n° 12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.43.
- 266 *Ibid.*, p.47.
- 267 *Ibid.*, pp.44-45.
- 268 Citado en VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", *Memorias Visuales*, p.292.
- 269 ANÓNIMO, "De la pintura como registro y del arte como historia", *Escuela Yoga Clásico* [en línea], disponible en: <<http://www.escuelayogaclasico.cl/alerta/poemas/pintura.htm>>, revisado el 11 de agosto de 2013.
- 270 ZÚÑIGA, Diego, "Los artefactos de Gonzalo Díaz", *Qué Pasa* [en línea], 28 de marzo de 2012, disponible en: <<http://m.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/03/6-8099-9-los-artefectos-de-gonzalo-diaz.shtml>>, revisado el 19 de agosto de 2013.
- 271 ZÚÑIGA, Diego, "Los artefactos de Gonzalo Díaz", *Qué Pasa* [en línea], 28 de marzo de 2012, disponible en: <<http://m.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/03/6-8099-9-los-artefectos-de-gonzalo-diaz.shtml>>, revisado el 19 de agosto de 2013.
- 272 *Ibidem*.
- 273 *Ibidem*.
- 274 Artista autodidacta, se inicia brevemente en dibujo y pintura. En 1957 integra el *Taller 99* de grabado. Obtiene una beca en 1960 para ir a la Universidad de Yale, Estados Unidos, donde estudia la teoría de color de Joseph Albers, que imparte el artista Sewell Sillman. Desde 1961 es docente en la Escuela de Arte UC en la cátedra de color y grabado, hasta hoy. Premio Altazor 2012.
- 275 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", en *Filtraciones II*, p.157.
- 276 MELLADO, Justo Pastor, "La pequeña coyuntura plástica", Justo Pastor Mellado [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=375&Itemid=28>>, revisado el 19 de agosto de 2013.
- 277 NAVARRETE, Carlos, "I. Paisaje y observación", en BENGÓA, M., NAVARRETE, C., NOVOA, P. y RÍOS, O., *Eduardo Vilches*, Santiago: Edición Eduardo Vilches et al., 2007, s/n.
- 278 ELLENA, Emilio y FARIAS, María Elena, "Sobre algunos artistas en los inicios del Taller 99", en ELLENA, E., FARIAS, M.E., MILLAR, P. y WILLIAMSON, L.M., *Taller 99: 40 años de grabado en Chile, 1956-1966*, Santiago de Chile: Editorial Lom, 1996, p.30.
- 279 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", *Cuadernos de Arte*, 10, Escuela de Arte UC, noviembre 2004, p.19.
- 280 Citado por NAVARRETE, Carlos, "II. Xilografía, austeridad y medida", en BENGÓA, M. et al., *Eduardo Vilches*, s/n.
- 281 GALAZ, Gaspar y MUZIO, Flavia, "La ciudadela de Eduardo Vilches", en

- WILLIAMSON, L.M. (ed.), *Patrimonio artístico UC*, Santiago: Ediciones UC, 2010, p.159.
- 282 ELLENA, Emilio, "Fondo documental afiche", en WILLIAMSON, L.M. (ed.) *Patrimonio artístico UC*, p.185.
- 283 SORO, Mario, "El grabado en Chile 1950-1973 en la época de las planificaciones globales", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años artes visuales: segundo período, 1950-1973, entre modernidad y utopía*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p.125.
- 284 *Ibidem*.
- 285 I Bienal, 1963, organizada por Thiago de Mello (importante gestor de las relaciones chileno-brasileras en el grabado) y Nemesio Antúnez, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. II Bienal, 1965, Federico Assler y Humberto Soto son sus organizadores, también en el MAC, Quinta Normal. III Bienal, 1968, Federico Assler y Emilio Ellena, MAC, Quinta Normal. IV Bienal, 1970, Emilio Ellena y Nemesio Antúnez en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta última bienal consagra simbólicamente a la Lira Popular. Se produce una reacción de algunos artistas de la época que se instalan en los exteriores del Museo, en el Parque Forestal, con una carpa en una "anti-bienal" de protesta bajo la consigna "El pueblo tiene arte con Allende", organizada por algunos curadores invitados de origen norteamericano.
- 286 Emilio Ellena es Licenciado en Estadística Matemática. Entre 1958-1967 crea Ediciones Ellena/Rosario, dedicada a editar carpetas de grabados originales de artistas de Chile, Argentina y el resto de Latinoamérica. Constituye una figura fundamental en la gestión y promoción del grabado en Chile en términos de investigador, promotor y coleccionista, pero lo más relevante fue ser uno de los principales impulsores de las cuatro bienales americanas de grabado y la revaloración de la Lira Popular.
- 287 Citado en ANÓNIMO, "Vilches: su obra", *Cuadernos de Arte*, 10, Escuela de Arte UC, noviembre 2004, p.41.
- 288 La Lira Popular, como hemos mencionado, era un impreso en forma de hoja suelta, tamaño tabloide, que circulaba a fines del siglo XIX, en el cual el texto poético (en décimas) e imagen xilográfica, daban expresión comunicable a formas culturales provenientes de sectores marginales de procedencia campesina.
- 289 MILLAR, Pedro, "La Lira Popular y la Tradición del Grabado en Madera", *Revista de Arte UC*, Año 4 N°6, 1990, p.19.
- 290 *Ibidem*.
- 291 MELLADO, Justo Pastor, "Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)", *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, p.17.
- 292 Cf. CALVO, Ingrid, FONTECILLA, José Tomás y RIVERA, Enrique, "'El color me ayudó a descubrir el arte': conversación con Eduardo Vilches", *Proyecto Color* [en línea], agosto 2011, disponible en: <<http://www.proyectacolor.cl/2011/08/20/el-color-me-enseno-a-descubrir-el-arte-conversacion-con-eduardo-vilches/>>, revisado el 2 de agosto de 2013.
- 293 MELLADO, Justo Pastor, "La Pequeña Coyuntura Plástica", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=375&Itemid=28>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 294 SORO, Mario, "El grabado en Chile 1950-1973 en la época de las planificaciones globales", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años artes visuales: segundo período, 1950-1973, entre modernidad y utopía*, pp.125-126. Alicia Vega es Investigadora y Profesora de Cine en la Universidad Católica y Universidad de Chile. Realiza el taller de cine para niños, que funciona desde 1985. Ha publicado estas experiencias adquiridas enseñando en distintas poblaciones marginales de Chile. El documental *Cien niños esperando un tren* (1988) de Ignacio Agüero sigue parte de este trabajo de Alicia.
- 295 NAVARRETE, Carlos, "III. El rostro y la sombra en las serigrafías de los años 70", en BENGOA, M. et al., *Eduardo Vilches*, s/n.
- 296 *Ibidem*.
- 297 Citado en *ibidem*.
- 298 SOMMER, Waldemar, "Eduardo Vilches: tránsitos de un grabador", *El Mercurio*, 16 de septiembre de 2007, p.E15.
- 299 NAVARRETE, Carlos, "III. El rostro y la sombra en las serigrafías de los años 70", en BENGOA, M. et al., *Eduardo Vilches*, s/n.
- 300 ELLENA, Emilio, "Notas sobre dos momentos del grabado chileno", *Cuatro grabadores chilenos* (cat. exp.), Santiago: Galería Cromo, 1977, p.s/n.
- 301 CRUZ, Jaime, "Memoria fracturada del grabado chileno", en Jaime Cruz: *la memoria del grabador* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes / Casa del Arte Universidad de Concepción, 1994, p.32.
- 302 *Ibidem*.
- 303 *Ibid.*, p.33.
- 304 NAVARRETE, Carlos, "IV. Paisaje, color y fotografía", en VARIOS AUTORES, *Eduardo Vilches*, p.s/n.
- 305 Citado en *ibidem*.
- 306 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", *Cuadernos de Arte*, N°10, noviembre 2004, p.11.

- 307 Citado en ANÓNIMO, "Vilches: su obra", *Cuadernos de Arte*, n°10, noviembre 2004, p.45.
- 308 ZERÁN, Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, p.128.
- 309 *Ibíd.*, p.129.
- 310 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", p.15.
- 311 Citada por VALDÉS, Cecilia, "Eduardo Vilches inaugura gran instalación en Galería Gabriela Mistral", *El Mercurio*, 12 de agosto de 2007, p.E22.
- 312 SOMMER, Waldemar, "Eduardo Vilches: contraste de absolutos", *El Mercurio*, 26 de agosto de 2007, p.E16.
- 313 En 1994 trabajé como curadora del proyecto y taller experimental Cuerpos Pintados del fotógrafo Roberto Edwards (1991-2001). En esa ocasión Eduardo Vilches trabajó durante un mes en la edición de su libro. Le siguieron en esta modalidad diseñando sus propios libros los artistas Liliana Porter, Ambra Polidori y Enrique Zañartu, entre otros.
- 314 NAVARRETE, Carlos, "IV. Paisaje, color y fotografía", en VARIOS AUTORES, *Eduardo Vilches*, p.s/n.
- 315 *Desde el jardín* (cat. exp.), Santiago: Galería Chilena, 1999.
- 316 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", p.11.
- 317 PÉREZ DE ARCE L. Mario, "Prólogo", en FUENTES, Isabel, LANATA, Liliana, VILCHES, Eduardo y VIVEROS, Marta, Oscar Prager: el arte del paisaje, Santiago: Ediciones ARQ, 1997, p.8.
- 318 ESPINOSA, Denisse, "Matilde Pérez y Eduardo Vilches lideran carrera por el Premio Nacional de Arte", *La Tercera*, 15 de julio de 2011, p.51.
- 319 CELEDÓN, Pedro, "La figura de Eduardo Vilches en el contexto de la Escuela de Arte UC", *Cuadernos de Arte*, N°10, noviembre 2004, p.88.
- 320 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", p.23.
- 321 *Ibíd.*
- 322 ANÓNIMO, "Eduardo Vilches", *Cuadernos de Arte*, 12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, pp.75-76.
- 323 BENGÓA, Mónica, "Ese rojo tiene demasiado amarillo, todavía. Este azul está muy sucio, le sobra blanco...", en BENGÓA et al., *Eduardo Vilches*, p.s/n.
- 324 *Maestros UC: cincuenta años de arte en Chile* (cat. exp.), Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p.29.
- 325 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", pp.27-28.
- 326 *Ibíd.*, p.31.
- 327 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", *Filtraciones II*, p.158.
- 328 GALENDE, Federico, "Mario Soro", *Filtraciones II*, p.251.
- 329 SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", p.29.
- 330 Citado en WILLIAMSON, Luz María, "Presentación del proyecto", en *Taller 99: 40 años de grabado en Chile* (cat. exp.), p.7.
- 331 SORO, Mario, "El grabado en Chile 1950-1973 en la época de las planificaciones globales", *Chile 100 años artes visuales, segundo período*, p.122.
- 332 MELLADO, Justo Pastor, "Historia local de un desencuentro radical", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=635&Itemid=28>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 333 Citado por MELLADO, Justo Pastor, "Luis Camnitzer", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=341&Itemid=28>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 334 NAVARRETE, Carlos, "V. Docencia, rigor y observación", en BENGÓA et al., *Eduardo Vilches*, p.s/n.
- 335 MELLADO, Justo Pastor, "La Pequeña Coyuntura Plástica", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=375&Itemid=28>>, revisado el 6 de agosto de 2013. Es digno de hacer notar que, en la transición a la democracia, Mellado será director de la Escuela de Arte UC, produciendo interesantes encuentros teóricos y publicaciones.
- 336 ANÓNIMO, "La muestra del MAVI en detalle", *El Mercurio*, 21 de febrero de 2010, p.E3.
- 337 ANÓNIMO, "Eduardo Vilches", *Cuadernos de Arte*, 12, p.69.
- 338 Formado en la Escuela de Arte UC, obtiene su Licenciatura en Arte en 1982. Es el más joven en la Escena de Avanzada. Junto a los artistas Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila, formará la *Escuela de Santiago* (1992-1994). Obtiene la Beca de la Fundación S. Guggenheim (1992). Fue director de la Escuela de Arte de la Universidad del Desarrollo (2000-2011).
- 339 MACHUCA, Guillermo, "El ojo y la mano", en *Arturo Duclos: el ojo y la mano* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Osculum Infame Editores, 1995, p.7.
- 340 CAMERON, Dan, "Pintura posible", en *ibíd.*, p.32.
- 341 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", *Filtraciones II*, p.159.
- 342 RICHARD, Nelly, "El ornamento, la mujer y el judío", en *Arturo Duclos*:

- el ojo y la mano (cat. exp.), p.69.
- 343 GALLO, Macarena, "Arturo Duclos: 'En arte, la figura de Pinochet no vende mucho'", *The Clinic*, 22 de agosto de 2012, disponible en: <<http://www.theclinic.cl/2012/08/22/arturo-duclos-en-arte-la-figura-de-pinochet-no-vende-mucho/>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 344 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", *Filtraciones II*, p.158.
- 345 Ibídem.
- 346 LEYTON, Beatriz, "Historia del grabado: notas y testimonios sobre el curso de Eduardo Vilches", *Cuadernos de Arte*, Escuela de Arte UC, 10, noviembre 2004, p.109.
- 347 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", *Filtraciones II*, p.159.
- 348 Ibídem.
- 349 Ibídem., p.160.
- 350 Ibídem.
- 351 Ibídem., p.161.
- 352 MACHUCA, Guillermo, "El ojo y la mano", p.8.
- 353 Ibídem., p.11.
- 354 GALENDE, Federico, "Arturo Duclos", *Filtraciones II*, p.166.
- 355 LUCIE-SMITH, Edward, *Art Today*, London: Phaidon Press, 1995, p.380.
- 356 ANÓNIMO, "Ante América", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam02.htm>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 357 ANÓNIMO, "Arturo Duclos 4", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam12d.htm>>, revisado el 6 de agosto de 2013.
- 358 MACHUCA, Guillermo, "El ojo y la mano", p.10.
- 359 RICHARD, Nelly, "El ornamento, la mujer y el judío", p.73.
- 360 GALLO, Macarena, "Arturo Duclos: 'En arte, la figura de Pinochet no vende mucho'".
- 361 MACHUCA, Guillermo, "El ojo y la mano", p.8.
- 362 CAMERON, Dan, "Pintura posible", p.30.
- 363 RICHARD, Nelly, "El ornamento, la mujer y el judío", p.71.
- 364 MURRIA, Alicia, "ARCO y Latinoamérica", *Arte en Colombia*, 70, abril-junio 1997, p.106.
- 365 Se trata de un grupo de artistas, liderados por Damien Hirst y en su mayoría del Goldsmith College of Art de la Universidad de Londres, que iniciaron sus actividades a partir de 1988 en una bodega desocupada con la exposición *Freeze*. Luego de seis exposiciones en Saatchi Gallery entre marzo 1992 y noviembre 1996, y de la exposición *Sensations* en la Royal Academy (1997), alcanzaron fama mundial. Patrocinados por el publicista inglés-iraquí Charles Saatchi (1943) y otros. Aparte de Hirst, destacan Tracey Emin, Jake y Dinos Chapman y Sarah Lucas. Sus trabajos se enfocan en los aspectos oscuros de la vida contemporánea, abriendo el arte al escándalo, el espectáculo y el marketing. Cf. NICHOLSON, Octavia, "Young British Artists", MoMA [en línea], disponible en: <http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10220>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 366 MENA, Catalina, "Arturo Duclos: Transit #7", *Galería Animal 2000/2001* (cat. exp.), Santiago: Galería Animal, 2001, p.29.
- 367 GALLO, Macarena, "Arturo Duclos: 'En arte, la figura de Pinochet no vende mucho'".
- 368 MENA, Catalina, "Arturo Duclos: Transit #7", p.29.
- 369 MELLADO, Justo Pastor, "De la factura de la imagen a la factura de la narración en la obra de Daniel Tramer", en *El viaje* (cat. exp.), Santiago: Galería de Arte, Centro de Extensión Universidad Católica, 2005, p.s/n.
- 370 HONORATO, Paula, "Cita de la historia", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años artes visuales: transferencia y densidad, tercer período, 1973-2000*, p.115.
- 371 Ibídem.
- 372 Ibídem., pp.114-115.
- 373 Entre 1965 y 1969 estudia Derecho en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Entre 1970 y 1972 ingresa a la Facultad de Bellas Artes. En 1974 partirá a Australia, donde vive y trabaja en Melbourne. Ha recibido el Premio de la Crítica 1996. Expuso en Documenta el 2008.
- 374 GALENDE, Federico, "Francisco Brugnoli", *Filtraciones I*, p.87.
- 375 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.290.
- 376 RICHARD, Nelly, "Love o la cita infectada", en BUNTINX et al., *El fulgor de lo obscuro*, p.62.
- 377 Citada en RIFFO, Sebastián, "Juan", *Museo Internacional de Chile* [en línea], 15 de mayo 2010, disponible en: <<http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2010/05/15/juan-domingo-davila/>>, revisado el 7 de agosto de 2013.
- 378 ANÓNIMO, "Juan Dávila", *Artistas Plásticos Chilenos* [en línea], Museo Nacional de Bellas Artes, disponible en: <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1314>>, revisado el 7 de agosto de 2013.
- 379 PÉREZ, Carlos, "De la pintada promiscuidad", en BUNTINX et al., *El*

- fulgor de lo obsceno*, pp.50-51.
- 380 *Ibíd.*, p.48.
- 381 *Ibíd.*, p.50.
- 382 BALCELLS, Fernando, "J.D. Dávila: la ofensiva liberalidad", citado en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, p.80.
- 383 Tom of Finland es el seudónimo del artista finlandés Touko Laksonen (1920-1991), reconocido por sus dibujos homoeróticos.
- 384 BUNTINX, Gustavo, Vi(r)jes, en BUNTINX et al., *El fulgor de lo obsceno*, p.37.
- 385 *Ibíd.*, pp.37-38.
- 386 MESQUITA, Ivo, "Introducción", en *El deseo en la academia* (cat. exp.), Sao Paulo: Pinacoteca, 1992, p.21.
- 387 *Ibíd.*
- 388 *Tratado sobre los demonios de la lengua*, atribuido a Juan Antonio Llorente, "el más activo informante sobre la persecución religiosa en España", RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Los demonios de la lengua*, México: Editorial Offset, 1987, p.20.
- 389 *Ibíd.*, p.22.
- 390 Citado por BRETT, Guy, "Nothing has been established", *Juan Dávila* (cat. exp.), Sydney: The Miegunyah Press, Museum of Contemporary Art, 2006, p.9.
- 391 *Ibíd.*, p.2, traducción propia.
- 392 *Ibíd.*
- 393 *Ibíd.*, pp.7-8.
- 394 *Ibíd.*, p.8.
- 395 *Ibíd.* Berni señala respecto a la creación de Juanito Laguna: "Un personaje importante en América Latina... un cirujita, un chico pobre, no un pobre chico, que es muy distinto; ésa era mi intención". PACHECO, Marcelo (ed.) *Berni: escritos y papeles privados*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p.254.
- 396 PÉREZ, Carlos, "De la pintada promiscuidad", p.50.
- 397 BRETT, Guy, "Nothing has been settled", p.7.
- 398 MESQUITA, Ivo, "Juan Dávila", en *Cartografías* (cat. exp.), p.118.
- 399 *Ibíd.*
- 400 *Ibíd.*, p.122.
- 401 RAWES, Peggy, "Review Books: Juanito Laguna", *Art & Design*, 43, 1995, p.X, traducción propia.
- 402 *Ibíd.*, pp.17-19.
- 403 Cf. BRETT, Guy, "Nothing has been settled", p.3.
- 404 BUNTINX, Gustavo, "Vi(r)ajes", pp.17-18.
- 405 Fuente oral Juan Dávila en Santiago, 9 de abril 2012.
- 406 ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", p.49.
- 407 Citada en ROBLES, Víctor Hugo, "Disturbios culturales", *Bandera Hueca* [en línea], disponible en: <<http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/disturbios-culturales.html>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 408 Cf. SILVA, Daniela, "Juan Domingo Dávila. Trae su obra después de 15 años sin exponer en Chile", *El Mercurio*, 15 de noviembre de 2011, p.A16.
- 409 ELTIT, Diamela, "Lástima que seas una Rota", en *Rota* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, p.s/n.
- 410 ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", p.50.
- 411 MELLADO, Justo Pastor, "51 notas al pie de la letra", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=155&Itemid=28>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 412 ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", p.49.
- 413 Citado en *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad* (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 2011-2012, disponible en: <<http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion-arte-experimental/cuaderno-correccionesfinal280611.pdf>>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- 414 VILLOBO, Sergio, "El violento origen del mestizaje", *El Mercurio*, 14 de mayo de 2006, p.E16.
- 415 BRIGGS, Kate, "Paiking, an act of faith: Moments in the work of Juan Davila", *Juan Dávila: The Moral Meaning of Wilderness* (cat. exp.), Canberra / Brisbane / Melbourne: The ANU Drill Hall Gallery / Griffith University Art Gallery / Monash University Museum of Art, 2010/2011, p.s/n, traducción propia.
- 416 *Ibíd.*
- 417 RIFFO, Sebastián, "Juan Domingo Dávila expone su trabajo, dicta charla y Workshop en BLOC", *Museo Internacional de Chile* [en línea], 17 de noviembre de 2011, disponible en: <<http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2011/11/17/juan-domingo-davila-expone-su-trabajo-dicta-charla-y-workshop-en-bloc-desde-viernes-25-de-noviembre-hasta-viernes-2-de-diciembre/>>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- 418 BRIGGS, Kate, "Paiking, an act of faith: Moments in the work of Juan Davila", p.s/n, traducción propia.
- 419 BLOC fue fundado el 2009, en una ex panadería en Barrio Italia, Santiago, por Catalina Bauer,

- Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Tomas Rivas. Taller dedicado a la producción, formación y difusión de las artes visuales. Cf. *Taller BLOC* [en línea], disponible en: <<http://tallerbloc.cl/sobre-bloc/quienes-somos/>>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- 420 RIFFO, Sebastián, "Juan Domingo Dávila expone su trabajo, dicta charla y Workshop en BLOC", *Museo Internacional de Chile* [en línea], 17 de noviembre de 2011, disponible en: <<http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2011/11/17/juan-domingo-davila-expone-su-trabajo-dicta-charla-y-workshop-en-bloc-desde-viernes-25-de-noviembre-hasta-viernes-2-de-diciembre/>>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- 421 Ibídem.
- 422 Ibídem.
- 423 Citada en SILVA ASTORGA, Daniela, "Juan Domingo Dávila. Trae su obra después de 15 años sin exponer en Chile", *El Mercurio*, 15 de noviembre de 2011, p.A16.
- 424 Ibídem.
- 425 Ibídem.
- 426 BUNTINX, Gustavo, "Vi(r)ajes", p.29.
- 427 Alfredo Jaar partió a Nueva York en 1981 donde vive hasta hoy día luego de presentar en el Museo Nacional de Bellas Artes *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), en el 7° Concurso Colocadora Nacional de Valores 1981, cuyo premio era justamente una beca para estudiar en Estados Unidos. Es el primer artista latinoamericano invitado al Aperto en la Bienal de Venecia (1987) y a *Documenta* (1987). Ha recibido la Beca de la Fundación S. Guggenheim (1985), la Mac Arthur Genius Award (2000) y el premio Extremadura la Creación, en España (2006) por la mejor trayectoria artística latinoamericana.
- 428 VALDÉS, Adriana, "La trayectoria", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.),
- Santiago: Fundación Telefónica, 2006, p.s/n.
- 429 Cf. VALDÉS, Adriana, "Alfredo Jaar: 'No pienses como un artista, piensa como un ser humano'", *Memorias Visuales*, p.383. La "poética" se entiende aquí en su acepción más amplia posible, en relación con su sentido epistemológico de *poiesis*.
- 430 Ibídem., p.388.
- 431 ACCATINO, Sandra, CHIUMINATO, Pablo, CUNEO, Bruno, RISCO, Ana María, VALDÉS, Adriana y ZÚNIGA, Rodrigo, "Alfredo Jaar: conversaciones en Chile, 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.70.
- 432 Ibídem., p.71.
- 433 Ibídem.
- 434 Cf. *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (cat. exp.), Santiago: Fundación Telefónica, 2004, p.s/n.
- 435 JIMÉNEZ, José, "Presentación", *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (cat. exp.), p.s/n.
- 436 Citado en ANÓNIMO, "Chile años 70 y 80, memoria y experimentalidad: Alfredo Jaar", *Colección Arte Experimental* [en línea], Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/alfredo_jaar.pdf>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- 437 "¿Es usted feliz?" es una cita literal de Alfredo Jaar al trabajo *Chronique d'un été*, de Jean Rouch en las calles de París en 1960.
- 438 Cf. VALDÉS, Adriana, "Obra abierta y registro continuo", en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, pp.73-74.
- 439 ACCATINO et al., "Conversaciones en Chile 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.68.
- 440 Ibídem., p.69.
- 441 Ibídem.
- 442 Ibídem.
- 443 Ibídem., p.70.
- 444 WARNKEN, Cristián, "Alfredo Jaar", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 445 Ibídem., p.69.
- 446 WARNKEN, Cristián, "Alfredo Jaar", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 447 Cf. *Alfredo Jaar, La política de las imágenes* (cat. exp.), Santiago: Metales Pesados, 2008.
- 448 Cf. ZÚNIGA, Rodrigo, "El sitio y la fórmula", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.115.
- 449 ACCATINO et al., "Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.73.
- 450 ANÓNIMO, "Chile años 70 y 80, memoria y experimentalidad: Alfredo Jaar", *Colección Arte Experimental* [en línea], Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/alfredo_jaar.pdf>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- 451 ACCATINO et al., "Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.73.
- 452 ZÚNIGA, Rodrigo, "El sitio y la fórmula", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.115.
- 453 ACCATINO et al., "Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.72.
- 454 Ibídem.
- 455 CAMNITZER, Luis, "Welkunst, los sobreentendidos y la mirada arqueológica", *Face to Face, the*

- Daros Collection, Part I* (cat.exp.), Zürich: Daros / Hatje Cantz, 2009, p.118.
- 456 ZÚÑIGA, Rodrigo, "El sitio y la fórmula", en *JAAR SCL 2006* (cat.exp.), p.114.
- 457 En 1986 Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann crearon *Aperto*, una sección de la Bienal de Venecia diseñada para explorar el arte emergente de todo el mundo. El único chileno seleccionado fue Jaar.
- 458 VALDÉS, Adriana, "No pienses como un artista, piensa como un ser humano: apuntes para una poética de LAfrede Jaar", en *JAAR SCL 2006*, p.49.
- 459 Citado en *ibídem*.
- 460 Bajo la curaduría de Nelly Richard, participan los artistas Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, el CADA, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Juan Dávila, Carlos Leppe y otros.
- 461 *Ibídem*.
- 462 VOZMEDIANO, Elena, "Alfredo Jaar, cien veces Nguyen", *El Cultural* [en línea], 15 de julio de 2011, disponible en: <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=29536>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 463 ANÓNIMO, "Muestra del chileno Alfredo Jaar inaugura en PhotoEspaña 2011 en Portugal", *El Mercurio* [en línea], 27 de mayo de 2011, disponible en: <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/05/27/483977/muestra-del-chileno-alfredo-jaar-inaugura>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 464 Citado en ANÓNIMO, "Chileno Alfredo Jaar inaugura PhotoEspaña 2011 en Portugal", *La Nación* [en línea], 27 de julio de 2011, disponible en: <<http://www.lanacion.cl/chileno-alfredo-jaar-inaugura-photoespana-2011-en-portugal/noticias/2011-05-27/093208.html>>,
- revisado el 15 de agosto de 2013.
- 465 El Tribunal Internacional de la ONU condenó en diciembre de 2008 al ex coronel Theoneste Bagosora a cadena perpetua como principal instigador del genocidio en 1994. Cf. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Alfredo Jaar: el secuestro de las imágenes y el Proyecto Ruanda", *Margen Cero* [en línea], disponible en: <http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 466 Hoy existe el Memorial del Genocidio de Ruanda: el Memorial Kigali (*Kigali Genocide Memorial Center*). El centro fue fundado el 2004 gracias a una alianza entre el Consejo de Kigali y Aegis Trust, una fundación británica para la prevención de crímenes contra la humanidad. Construido en un sitio donde se enterraron a 250 mil de estas víctimas. El propósito de la exhibición es explicar los mecanismos que llevaron al genocidio en Ruanda. Se despliega la intrincada historia de la región, la relación entre los grupos en el pasado, y las consecuencias de la división que se creó a través de las políticas discriminatorias. Cf. *Kigali Memorial Centre* [en línea], disponible en: <<http://www.kigalimemorialcentre.org/old/genocide/index.html>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 467 Como sucede a menudo en el trabajo de Jaar, también hay una referencia a la historia del arte, en este caso a la serie de postales conceptuales tempranas de On Kawara de 1969 y 1970. La obra *Confirmation* de Kawara consiste en un telegrama enviado al artista Sol LeWitt en febrero de 1970 que decía "SIGO CON VIDA". Una serie anterior de telegramas transmitió los mensajes: "NO VOY A SUICIDARME, NO TE PREOCUPES", "NO VOY A SUICIDARME, PREOCÚPATE", y "ME VOY A DORMIR, OLVIDALO". Cf. VON WIEGAND, Elle, "The Chilean Pavilion at the 2013 Venice Biennale: Alfredo Jaar's Critical Response", *The Culture Trip* [en línea], disponible en: <<http://theculturetrip.com/south-america/chile/articles/the-chile-pavilion-at-the-55th-venice-biennale/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 468 Cf. LEVI STRAUSS, David, "Un mar de penas no es un proskenio: acerca de los proyectos sobre Ruanda de Alfredo Jaar", *El Mercurio*, 28 de junio de 1998, p.E24.
- 469 Citado por BRICKEN BALKEN, Debra, "Alfredo Jaar: Lament of the images", en *Alfredo Jaar: Lament of the images* (cat. exp.), Massachusetts: MIT, 1999, p.23, traducción propia
- 470 *Ibídem*, p.69.
- 471 ACCATINO et al., "Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), p.82.
- 472 *El lamento de las imágenes* es tomado de un poema del novelista nigeriano en lengua inglesa Ben Okri, galardonado con varios Doctorados Honorarios y el 2001 con la Orden del Imperio Británico.
- 473 ACCATINO, Sandra, "Estrategias de visualidad", en *JAAR STGO 2006*, p.209.
- 474 Citado en CÁRDENAS, Elisa, *Alfredo Jaar: gritos y susurros*, Santiago: Contrapunto, 2010, pp.79-80.
- 475 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Alfredo Jaar: el secuestro de las imágenes y el Proyecto Ruanda", *Margen Cero* [en línea], disponible en: <http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 476 *Ibídem*. El efecto CNN se refiere al carácter de la cobertura de la Guerra del Golfo que llevó a cabo la cadena mediática. A través de una manipulación mediática se buscaba representar en vivo y en directo un guerra "limpia" e "indolora", accesible desde la comodidad del hogar por medio de la televisión, inaugurando una nueva época en cuanto al tratamiento de los conflictos por parte de los medios de comunicación.

- 477 *Ibíd.*
- 478 VALDÉS, Adriana, "No pienses como un artista, piensa como un ser humano: apuntes para una poética de Alfredo Jaar", en *JAAR SCL* 2006, p.54
- 479 *Ibíd.*
- 480 *Ibíd.*
- 481 GODOY VEGA, Francisco, "Ante los museos de Alfredo Jaar", *Crítica* [en línea], 17 de julio de 2010, disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/ante-los-museos-de-alfredo-jaar>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 482 WARNKEN, Cristián, "Alfredo Jaar", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 483 VALDÉS, Adriana, "Ritmo en el corazón", en *JAAR SCL* 2006 (cat. exp.), p.279.
- 484 VALDÉS, Adriana, "Alfredo Jaar: 'Soy un arquitecto que hace arte'", *Revista Arq*, 70, diciembre 2008
- 485 VALDÉS, Adriana, "Ritmo en el corazón", en *JAAR SCL* 2006 (cat. exp.), p.277.
- 486 Citado en *ibíd.*, p.280.
- 487 *Ibíd.*, p.282.
- 488 *Ibíd.*
- 489 Fuente oral 4 de noviembre 2011. Apuntes de la clase magistral de Alfredo Jaar en la inauguración *Valparaíso: puerto de ideas*.
- 490 *Ibíd.*
- 491 WARNKEN, Cristián, "Alfredo Jaar", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 492 La retrospectiva en Berlín hace referencia a la intervención artística *The aesthetics of resistance* (La estética de la resistencia) que Jaar presentó en el Museo del Pergamon en 1992-93, organizada por NGBK en cooperación con la DAAD. También a *The way it was* (La forma en que era), creada en 1991 en una planta baja vacía de un departamento en Berlín. Los dos proyectos pueden considerarse como ejemplos brillantes del interés de Alfredo Jaar por la historia contemporánea, por las posibilidades y limitaciones de los sistemas de la imagen y los textos.
- 493 GARCÍA-HUIDOBRO, Soledad, "Alfredo Jaar: 'Quiero cambiar el mundo'", *La Tercera*, 24 de junio de 2012, p.76.
- 494 Cf. CÁRDENAS, Elisa, *Alfredo Jaar: gritos y susurros*, p.69.
- 495 VALDÉS, Adriana, "No pienses como un artista, piensa como un ser humano: apuntes para una poética de Alfredo Jaar", en *JAAR SCL* 2006, p.53.
- 496 *Ibíd.* p.51.
- 497 ZALAQUETT, José, "El canto de sirena de Alfredo Jaar", *El Mercurio* [en línea], 19 de noviembre de 2006, disponible en: <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={aff9a7c1-e531-4681-afb2-1c83da452ce6}>>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- 498 Citado en CÁRDENAS, Elisa, *Alfredo Jaar: gritos y susurro*, p.35.
- 499 Citado en ANÓNIMO, "Alfredo Jaar", *Cuadernos de Arte*, 12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.63.
- 500 *Ibíd.*
- 501 Cf. CÁRDENAS, Elisa, *Alfredo Jaar: gritos y susurro*, p.121.
- 502 Fuente oral Alfredo Jaar, Valparaíso, 4 noviembre 2011.
- 503 Fuente oral Adriana Valdés, Valparaíso, 4 noviembre 2011.
- 504 Citado en ANÓNIMO, "Alfredo Jaar", *Cuadernos de Arte*, 12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.64.
- 505 MACHUCA, Guillermo y BERRIOS, María, "Arte y contexto: tres décadas de producción estética en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.67.
- 506 Cf. LONGONI, Ana, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", *Revista de Crítica Cultural*, 19, noviembre 1999, p.26.
- 507 GALENDE, Federico, "Justo Pastor Mellado", *Filtraciones I*, p.126.
- 508 GALENDE, Federico, "Francisco Brugnoli", *Filtraciones I*, p.72.
- 509 MACHUCA, Guillermo y BERRIOS, María, "Arte y contexto: tres décadas de producción estética en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.67.
- 510 En 1977 el crítico de arte Douglas Crimp (1944) es invitado por Helen Winer (la directora de *The Artists Space* en Nueva York) a organizar la exposición *Pictures* con un grupo de jóvenes artistas que se identifican en Estados Unidos por sus estrategias de apropiación y críticas de la originalidad. Con su arte crítico de la *mass media*, la publicidad y la historia del arte, marcarían de cierta manera la actitud de la postvanguardia. Algunos artistas que participaron en *Pictures*: Sherrie Levine y Robert Longo, entre otros. Cf. MIRA, Enric, "La fotografía y la crisis de lo real en la posmodernidad", *Grupo de investigación y docencia Elástica Variable* [en línea], disponible en: <http://www.upv.es/ev/secciones/e_mira_01.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 511 KRAUSS, Rosalind, "1977 la exposición *Pictures*", publicado en *Arte desde 1900*, Madrid: Ediciones Akal, 2006, disponible en: <http://octubredesantiago.blogspot.com/2010_04_01_archive.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 512 GALENDE, Federico, "Eugenio

Dittborn", *Filtraciones I*, p.142.

- 513 MEDALLA CONTRERAS, Tania, "Las fotografías que hieren: de la memoria de la ausencia a la memoria de la posibilidad", *Revista Afuera* [en línea], 12, junio 2012, disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/print.php?id=55&nro=12>>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- 514 Ibídem.
- 515 BERRÍOS, María y MACHUCA, Guillermo, "Arte y contexto: tres décadas de producción estética en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.70.
- 516 Entre las artistas de la Escena de Avanzada o cercanas a ésta, se destacan en este período con un arte de crítica política desde la pintura Roser Bru, en un arte experimental que se desplaza a las instalaciones Virginia Errázuriz y en la fotografía de denuncia de la diferencia de los otros Paz Errázuriz.
- 517 CÍSCAR CASABAN, Consuelo, "Arte de mujeres comprometidas", en RICHARD, Nelly, *Lo político y lo crítico en el arte / Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, 2011, p.6, disponible en: <<http://www.mav.org.es/documentos/RICHARD.pdf>>, revisado el 15 de agosto de 2013.

Referencias capítulo IV

- 1 CÍSCAR CASABÁN, Consuelo, "Arte de mujeres comprometidas", en RICHARD, Nelly, *Lo político y lo crítico en el arte / Artistas mujeres bajo dictadura en Chile*, p.6.
- 2 BALCELLS, Fernando, "Para no morir de hambre en el arte", en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, pp.61-63.
- 3 GALENDE, Federico, "Diamela Eltit", *Filtraciones I*, p.227.
- 4 *Ibíd.*, p.226.
- 5 GALENDE, Federico, "Francisco Brugnoli", *Filtraciones I*, p.87.
- 6 DÉOTTE, Jean Louis, "El arte en la época de la desaparición" en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, p.156.
- 7 Cf. TIRADO, Pablo, "La influencia chilena de la campaña del 'No' en la publicidad chilena", *El Mercurio*, 11 de agosto de 2012, p.B14. En los años ochenta había un auge de la actividad publicitaria debido al desarrollo económico, aunque la cultura chilena difícilmente se veía reflejada en la publicidad. Los publicistas Eugenio García y José Manuel Salcedo son contratados para la campaña y proponen enfocarla en lenguaje comercial capaz de "vender" la idea de un cambio positivo y no "teñido de sangre".
- 8 Citado en ORTIZ DE ROSAS, Marilú, "La poesía de los 90 de Argentina, Perú y Chile", *El Mercurio*, 31 mayo 2012, p.A14.
- 9 FIELBAUM, Alejandro, "Memoria, patrimonio y postdictadura", *Revista de Corporación Chilena de Estudios Históricos*, N°1, octubre 2009, p.7.
- 10 OSSA, Carlos, "El jardín de las máscaras", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, pp.71-72.
- 11 En 1992, una serie de dinámicas con fuertes tentaciones postcoloniales acompañan el posicionamiento de España en Iberoamérica. Madrid fue declarada ese año Capital Cultural de Europa y se crearon varias instituciones de estudios y cooperación con Iberoamérica, además de la Casa de América en Madrid.
- 12 GODOY, Francisco, "conelchilenoresistente, Solidaridad: Chile Vive, una exposición en España contra el Chile dictatorial", *Aisthesis* [en línea], N°48, diciembre 2010, pp.186-204, disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200012>, revisado el 14 de junio de 2013.
- 13 Conversación de la autora con Matta en su casa en París el 27 Abril de 1993. Matta recibe en el primer año de la transición el Premio Nacional de Arte y se le organiza en el Museo Nacional de Bellas Artes la primera exposición, nada menos que en la Sala Matta, creada en 1985, cuando se restaura el Museo después del terremoto de ese mismo año. A juicio de Mellado, la atribución del Premio Nacional "apuntaba a recuperar la sinonimia que la vieja izquierda había establecido entre cultura y política; es decir, que la cultura estaba siempre en la izquierda". MELLADO, Justo Pastor, "El curador como constructor", *Se Piensa* [en línea], disponible en: <http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf>, revisado el 27 de agosto de 2013.
- 14 La exposición incluye entre otros a Gonzalo Díaz y Juan Domingo Dávila. En 1994 se expone en The Bronx Museum, Nueva York. La exposición, en palabras de María Laura Ise, "tenía como propósito romper con los límites impuestos por la geopolítica y las relaciones institucionalizadas, en tanto se proponía no seguir ningún protocolo o una definición a priori. Mónica Amor entiende que detrás de este marco conceptual se encontraba la determinación de contrarrestar la monolítica y modernista mirada sobre el arte de América Latina, demostrando así la diversidad de la producción". ISE, María Laura, "Representaciones del arte latinoamericano en el exterior: apuntes para visualizar y delimitar una problemática", *Pacarina del Sur* [en línea], disponible en: <<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior>>, revisado el 27 de agosto de 2013. A estas exposiciones hay que agregar *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993), en el MoMA de Nueva York; *Cocido y crudo* (1994), en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987* (1987), Indianapolis Museum of Art; *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (1988), Museum of Fine Arts, Houston. Más recientemente podemos contar la exposición organizada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea: *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America*, Museum of Fine Arts, Houston, 2004.
- 15 En los sesenta destacará Marta Traba, Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Néstor García Canclini, Federico Morais y

- Mario Pedrosa, que serán el primer grupo de teóricos latinoamericanos. Les seguirán en los setenta tres teóricos que destacarán dentro de un segundo grupo de producción intelectual sobre el arte de la región: Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Beatriz Sarlo. Escribirán sobre el arte de América Latina desde la perspectiva de una "teoría social latinoamericana del arte", polemizando las particularidades del arte latinoamericano en relación con la cultura y la sociedad, imponiendo además una visión que prevalecerá por aproximadamente dos décadas.
- 16 El proyecto más ambicioso y nuevo, lanzado el 19 de enero 2012 en el Museum of Fine Arts Houston (MFAH) y el Centro Internacional para las Artes del Continente (CIAA), es la serie de 13 libros *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* (Documentos críticos del arte latinoamericano y de origen latino en Estados Unidos). Serán publicados durante los próximos doce años y acompañarán la iniciativa del archivo digital. El material seleccionado del archivo será traducido al inglés y organizado por tema, en vez de por país o cronológicamente. El lector que no hable español podrá tener acceso a fuentes primarias de materiales de Latinoamérica en inglés, en tanto que el lector especializado se podrá remitir a los libros en el archivo y consultar tanto el original como las versiones traducidas de los textos. La serie de 13 antologías son co-publicados por el MFAH y Yale University Press, es el emprendimiento editorial más ambicioso en su clase. Cf. www.mfah.org.
- 17 En la nueva versión de *Art today* Edward Lucie-Smith salen mencionados Dittborn, Díaz, Dávila y Duclos. Lucie-Smith es invitado a Chile en 1993 por el Proyecto Cuerpos Pintados; las fotografías fueron aportadas por la curadora del proyecto L.M. Williamson.
- 18 Para destacar algunas: *Recomposición de Escena (1975-1981): 8 Publicaciones sobre arte en Chile* (2005), a cargo de Paula Honorato y Luz Muñoz; *Gabinete de lectura* (2005), de Alberto Madrid; *Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad*, *Copiar el Edén*, a cargo de Gerardo Mosquera.
- 19 Citada en ISE, María Laura, "Representaciones del arte latinoamericano en el exterior: apuntes para visualizar y delimitar una problemática", *Pacarina del Sur* [en línea], disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior>, revisado el 27 de agosto de 2013.
- 20 MACHUCA, Guillermo, "Euforia y desapego", en LARA, Carolina, MACHUCA, Guillermo y ROJAS, Sergio, *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, disponible en: http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf, revisado el 27 de agosto de 2013, p.21.
- 21 Ibídem.
- Dos momentos históricos en los artistas de los noventa**
- 22 "La noción de *Transición a la Democracia* se instaló en las discusiones formales e informales de los intelectuales dedicados a las ciencias sociales en general y a la ciencia política en particular; penetrando de manera inédita, los ambientes académicos. Corría la década del '90 y en las aulas y en los pasillos de las diversas facultades, en los bares aledaños, en las asambleas universitarias, en las lecturas obligatorias de cátedra, en la prensa escrita, en los noticiarios de televisión y en boca de la clase política comenzaba a circular con profusión esta noción, con la que se reinterpretaba el pasado, se discutía el presente y se imaginaba un futuro nuevo y esperanzador". Cf. ALMENDRAS, Antonio, *Usos de la transición política: el saber sociológico como oráculo de la transición política chilena*, Tesis para Magister en Ciencias Políticas en Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, 2007, p.8, disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/almendras_a/html/index-frames.html, revisado el 27 de agosto de 2013.
- 23 MELLADO, Justo Pastor, "Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)", en *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad* (cat. exp.), p.12.
- 24 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", *Memorias visuales*, p.294.
- 25 Las Bienales de Arte Joven serán cuatro: I Bienal de Arte Joven (1996), a cargo del curador Guillermo Machuca; II Bienal de Arte Joven (1999), a cargo del curador Ricardo Lobel; III Bienal de Arte Joven (2001), a cargo del curador y artista Mario Soro; IV Bienal de Arte Joven (2004), a cargo del curador Patricio Muñoz Zárate.
- 26 GARCÍA, Macarena, "VI Bienal de Arte: los temas del arte político actual", *El Mercurio*, 27 de enero de 2008, p.E14.
- 27 ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", *Revista de Crítica Cultural*, n°19, noviembre 1999, p.49.
- 28 Otros profesores que serán de influencia son Patricia del Canto y Enrique Matthey en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. y Alicia Villareal en la Escuela de Arte UC.
- 29 RICHARD, Nelly, "Presentación", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, p.11.

- 30 Citado en VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", *Memorias visuales*, p.282.
- 31 *Ibíd.*
- 32 FERNÁNDEZ, Cristina, *Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile: escena de avanzada y posicionamiento de discurso*, Tesis Licenciatura en Sociología, Santiago: ARCIS, 2006, p.106, disponible en: <<http://campointelectual.files.wordpress.com/2007/05/tesis11.pdf>>, revisado el 15 abril de 2013, p.108.
- 33 *Ibíd.*, p.16.
- 34 Fuente oral de Cuauhtémoc Medina, Costa Rica, 2000.
- 35 MELLADO, Justo Pastor, "De la zona fantasma a los fantasmas de la zona", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral / Montes de Oca / Rueda, 1996, p.11.
- 36 Cf. TOLEDO, Aida, "Bosquejando, el mapa artístico en Guatemala: textualidades híbridas y descentradas", *Tatuana* [en línea], Universidad de Alabama, disponible en: <<http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero1/bosquejando.html>>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- 37 MELLADO, Justo Pastor, "De la zona fantasma a los fantasmas de la zona", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), p.11.
- 38 NAVARRETE, Carlos, "El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)", *Revista de Arte UC*, N°12, Escuela de Arte UC, 1995, p.10.
- 39 WOLFF, Alejandra, "Perspectiva y marco: narrativas urbanas en la pintura chilena de los noventa", *Revista Nuestra América*, N° 7, agosto-diciembre 2009, p.17
- 40 CONTARDO, Oscar, "La Trienal y la invención del paisaje chileno", *El Mercurio*, 27 de septiembre de 2009, p.E2.
- 41 Citado en MACHUCA, Guillermo "Paisaje chileno", *El traje del emperador*, p.173.
- 42 *Ibíd.*, p.182
- 43 Citado en *ibíd.*, p.183.
- 44 *Ibíd.*, p.188.
- 45 CAMERON, Dan, "Arturo Duclos", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam12a.htm>>, revisado el 22 de agosto de 2013.
- Natalia Babarovic (1966)**
- 46 Babarovic es Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile (1994), y Licenciada en Arte de la misma institución, donde se desempeña como docente desde 1998.
- 47 DE NORDENFLYCHT, José, "Historia de mancha: marca, superficie y borde", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, p.52.
- 48 *Ibíd.*, p.55.
- 49 BABAROVIC, Natalia, "Evocación de los viajes", en BUTTON, Jemmy (ed.), *Taxonomías (textos de artistas)*, Santiago: Jemmy Button Inc., 1995, pp.31-32.
- 50 Citada en VALDÉS, Catalina, "Natalia Babarovic", MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Copiar el Edén*, p.190.
- 51 ARQUEROS, Gonzalo, "Zona Fantasma: el cuerpo, la noche, la mano izquierda", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), p.17.
- 52 *Sobre árboles y madres* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1995. El nombre de la exposición es tomado en homenaje al filósofo Patricio Marchant, "el más profundo pensador del habla poética", palabras de Gabriela Mistral (citada en portadilla del catálogo).
- 53 BABAROVIC, Natalia, "Hierbas del Pasma", en *Sobre árboles y madres* (cat. exp.), p.5.
- 54 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y la escritura sobre arte", *Memorias visuales*, p.224.
- 55 *Ibíd.*, p.222.
- 56 *Ibíd.*, p.224.
- 57 *Ibíd.*, p.222. Adriana hace notar que, si bien sus palabras pueden parecer excesivas, podemos encontrar una opinión parecida en Mellado (Índice, N°1, junio 1998): "Las obras referenciales buscan desactivar, agotar, cansar, confundir, para devorar a sus crías y poder seguir enarbolando el discurso de su inmortalidad"
- 58 *Ibíd.*, p.219.
- 59 VALDÉS, Adriana, "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile", *Memorias visuales*, p.293.
- 60 Esta galería de arte se ubica en una antigua casa colonial de mediados del siglo XVIII, de la que se dice perteneció al Corregidor Zañartu (Monumento Histórico: Decreto N° 3861 de 29 de Julio de 1970).
- 61 RIVAS, Matías, "El retratado", en *Arte reciente Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), Santiago: Municipalidad de Santiago, 1998, p.30.
- 62 *Ibíd.*
- 63 Citada en VALDÉS, Cecilia, "Natalia Babarovic: 'La pintura no ha perdido su poder como lenguaje'", *El Mercurio*, 7 de agosto de 2011, p.E13.
- 64 *Ibíd.*, p.E12.
- Pablo Langlois (1964)**
- 65 Pablo Langlois Prado, Licenciado en Arte de ARCIS (1992), es hijo del artista Juan Pablo Langlois Vicuña que en 1969 realizara una memorable instalación en el

- Museo Nacional de Bellas Artes.
- 66 Wolff, Alejandra, "Perspectiva y marco: narrativas urbanas en la pintura chilena de los noventa", *Revista Nuestra América*, N° 7, agosto-diciembre 2009, p.19.
- 67 *Ibíd.*, p.20,
- 68 MACHUCA, Guillermo, "Maltratar la pintura", *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*, Santiago: ARCIS, 2006, p.127.
- 69 Citado en *ibíd.*, p.128.
- 70 *Ibíd.*
- 71 Citado en GALAZ, Gaspar, "Reflexiones sobre el paisaje chileno", *Cuadernos de Arte*, N°9, Escuela de Arte UC, noviembre 2003, p.93.
- 72 MACHUCA, Guillermo, "Maltratar la pintura", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), pp.80-87.
- 73 *Ibíd.*, p.81.
- 74 *Ibíd.*, p.83.
- Ignacio Gumucio (1971)**
- 75 Magister en Arte de la Universidad Chile (2004), se graduó de la misma institución con especialidad en grabado (1994). Vivió en París de 1973 a 1984. Ha participado entre otras exposiciones internacionales en *Marking Time*, 1995-2005, Korea (2005), *Contemporary Art from Chile*, Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas (2005), V Shanghai Biennale (2004). Es docente en la Universidad ARCIS.
- 76 WOLFF, Alejandra, "Perspectiva y marco: narrativas urbanas en la pintura chilena de los noventa", *Revista Nuestra América*, N° 7, agosto-diciembre 2009, p.24.
- 77 GUMUCIO, Ignacio, "Laboratorio", *Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven, 1998-2008* (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, 2008, p.s/n.
- 78 ESCHER, Joris, "Juegos mentales: la pintura según Ignacio Gumucio", *Crítica* [en línea], 20 de abril de 2006, disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/juegos-mentales-la-pintura-segun-ignacio-gumucio>>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- 79 LARA, Carolina, *Tendencias en el arte chileno post '90: discursos de producción, inscripción y circulación de obra que conforman escena en época de transición*, Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Escuela de Arte de la Universidad de Chile, 2009, disponible en: <http://revista.escaner.cl/files/Tendencias-en-el-arte-chileno-post90_0.pdf>, revisado el 28 de agosto de 2013, p.40.
- 80 *Ibíd.*
- 81 *Ibíd.*
- 82 Juan Borchers, de profesión arquitecto, su legado ha sido más bien desconocido, cuya divulgación se debe en gran parte al trabajo de investigación de Fernando Pérez, arquitecto y Director del Doctorado en Arquitectura UC, quien desde hace dos décadas ha realizado una importante labor de investigación y divulgación de su obra para el conocimiento en Chile y su reconocimiento en el extranjero. En 1960 Borchers, junto con los arquitectos Isidro Suárez y Jesús Bermejo desarrolló el diseño de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC), obra en la que pone en práctica los principios de su teoría arquitectónica. El edificio fue declarado Monumento Nacional en 2008. Escribió varios libros y en 2010 fue publicado un volumen que contiene una parte de sus memorias, titulado *Hiperpolis*. Algunas de sus obras se exponen en el Museo Reina Sofía en Madrid. El Centro de Documentación y Archivo de Arquitectura UC cuenta con el 90% de su archivo de dibujos y cuadernos de notas de viajes y escritos. El valor de su obra lo destaca como artista, humanista y teórico en el desarrollo de la historia del arte y la cultura en Chile. Cf. ANÓNIMO, "El documento como organismo vivo", *Vaticanochico* [en línea], disponible en: <<http://vaticanochico.com/es/exp/d7-se-lanza-el-documento-como-organismo-vivo/>>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- 83 *Ibíd.*
- Voluspa Jarpa (1971)**
- 84 Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile (1994), Licenciada con mención en pintura en la misma institución (1992). Fue alumna de Gonzalo Díaz y posteriormente ha sido profesora en varias universidades. Ha obtenido numerosos reconocimientos y ha participado en la VI Bienal de La Habana (1997), III Bienal de Mercosur (2001), la V Bienal de Shanghai (2004), entre otras.
- 85 Cf. *Concurso arte mural: universidad y sociedad* (cat. exp.), Santiago: Escuela de Ingeniería, Universidad Católica de Chile, 2003, p.36.
- 86 VALDÉS, Catalina, "Voluspa Jarpa", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, p.384.
- 87 GALENDE, Federico, "Voluspa Jarpa", *Filtraciones III*, p.59.
- 88 VALDÉS, Catalina, "Voluspa Jarpa", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, p.384.
- 89 JARPA, Voluspa, "La incomodidad de una década", en *Voluspa Jarpa: histeria privada / historia pública* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2002, p.4.
- 90 NOVOA, Soledad, "Texto de artista (a propósito de una incomodidad)", en *ibíd.*, p.2.
- 91 JARPA, Voluspa, "Voluspa Jarpa",

- Arte Sur [en línea], disponible en: <<http://www.arte-sur.org/es/artistas/voluspa-jarpa-2/>>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- 92 PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, París: Gallimard, 1967, p.12,
- 93 GALENDE, Federico, "Voluspa Jarpa", *Filtraciones III*, p.59.
- 94 Ibídem.
- 95 En 1984 Arthur Danto publica en Nueva York *El fin del arte*, en el cual expresa por primera vez su sospecha de que se ha cerrado una era en el desarrollo histórico del arte de los últimos seis siglos, y de que lo que venía en adelante estaría marcado por la condición posthistórica del arte. Esta tesis coincide con la del historiador del arte alemán Hans Belting, quien, un año antes, publica textos en torno al fin del arte en su ensayo *Das Ende der Kunstgeschichte* (1983) y de cierta manera de Gianni Vattimo en *La Fine della Modernità* (1985). Danto apunta que en la historia de las imágenes ha existido una era antes del comienzo del arte, por lo cual el carácter histórico del concepto de arte haría posible que se diese una era después del fin del arte. Según Danto, la era del "pre-arte" se caracteriza por carecer de una conciencia del arte como tal, lo que implica que los objetos artísticos no son admirados como obras de arte atendiendo a cualidades estéticas sino que se entienden como objetos de devoción. En 1997 Arthur Danto publicará *After the End of Art*; el libro es premiado como "mejor libro en el campo de las humanidades". Cf. DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Madrid: Paidós, 1997.
- 96 GALENDE, Federico, "Voluspa Jarpa", *Filtraciones III*, p.61.
- 97 VALDÉS, Adriana, "Gonzalo Díaz y la escritura sobre el arte", *Memorias visuales*, pp.218-291.
- 98 MACHUCA, Guillermo, "Maltratar la pintura", *Remediando al papa*, p.123.
- Nury González (1960)**
- 99 Magister de Artes Visuales de la Universidad de Chile (2005), en 1985 obtiene la Licenciatura en Arte, mención grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Sus inicios en pintura, gráfica y serigrafía serán en el Instituto de Arte Contemporáneo que funcionaba en la Plaza del Mulato Gil de Castro, donde su madre tiene el Café de la Plaza. Fue alumna de Gonzalo Díaz y más tarde toma dos talleres con Eugenio Dittborn. Ha ejercido la docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 2013 recibe el Premio Altazor a las artes visuales.
- 100 MELLADO, Justo Pastor, "De la zona fantasma a los fantasmas de la zona", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), p.11.
- 101 Ibíd., p.13.
- 102 Cf. MELLADO, Justo Pastor, "El sistema de la moda", en *Sobre árboles y madres* (cat. exp.), p.14.
- 103 Ibíd., p.15.
- 104 Citada en WILLIAMSON, Luz María, "Nury González", en *Fantasmatic* (cat. exp.), Santiago et al.: ACC / MAVI, p.18.
- 105 GONZÁLEZ, Nury, "El colapso de un origen", en BUTTON, Jemmy, *Taxonomías*, p.54.
- 106 MACHUCA, Guillermo, "Entre el deseo y el temor", en *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*, (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006, p.13.
- 107 MONTECINO, Sonia y VALDÉS, Adriana, "Muestras de género", Visual Art Chile [en línea], disponible en: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/8_montecino.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 108 DÍAZ, Isis, "Nury González: Chile está lleno de exilios metafóricos", *Noticias* [en línea], Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 7 de diciembre 2012, disponible en: <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/87455/nury-gonzalez-chile-esta-lleno-de-exilios-metaforicos>>, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 109 Ibídem.
- Mario Soro (1957)**
- 110 Licenciado en 1983 mención grabado de la Pontificia Universidad Católica. Inicia sus estudios de arte en la Escuela Experimental Artística, entre 1977 y 1979 estudia arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso. En la Escuela Arte UC donde será alumno y luego ayudante de Eduardo Vilches. Es profesor en varias universidades, entre las cuales se cuentan la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, ARCIS en Santiago y Playa Ancha en Valparaíso.
- 111 GALENDE, Federico, "Mario Soro", *Filtraciones II*, p.250.
- 112 Ibíd., p.245.
- 113 Ibíd., p.247.
- 114 En la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso se desarrolla una línea autónoma de enseñanza y proyecto de la arquitectura ideada por el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias y Godofredo Iommi, junto a un grupo de profesores y estudiantes, quienes a partir de 1952 dirigieron la remodelación de la Escuela de Arquitectura. Partiendo del estudio a fondo de la arquitectura popular auto-construida de la ciudad, reciclada, versátil y colorista, propusieron la construcción de una *Ciudad Abierta*, en la playa de Ritoque, cerca de Valparaíso, una ciudad laboratorio pensada desde los mismos talleres de la escuela por los profesores y con la intervención

- de los estudiantes de cada promoción. "Amereida es una ciudad. Es a la vez un poema. Su nombre es la unión de la Eneida con América. Su origen es la suma de la Arquitectura y la Poesía. Tras la publicación del poema en el año 1965, su palabra se ha convertido en 'modo de vida, de trabajo y de estudio para mucha gente'". ASENSIO, Ana, "Ciudad Abierta de Ritoque, paisaje habitado / 44 años después", *Plataforma Arquitectura* [en línea], 12 May 2013, disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/257144>, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 115 GALENDE, Federico, "Mario Soro", *Filtraciones II*, p.247.
- 116 NEMETH, Sam, "El mundo es tu ostra y empieza en Santiago, un caso de estudio", *Troyano 0.3* [en línea], Santiago: Lom, 2007, p.11, disponible en: http://www.t-r-o-y-a-n-o.cl/docs/troyano_2007_book.pdf, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 117 MADRID, Alberto, "Historia de recolección: bricolaje, archivo y biblioteca", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, p.126.
- 118 El Palacio de la Alhambra de Santiago, de arquitectura morisca, fue donado a la Sociedad Nacional de Bellas Artes por don Julio Garrido Falcón, el 14 de Agosto de 1940. Fue construido en 1860, por don Francisco Ignacio Ossa Mercado, acaudalado minero, dueño y descubridor del mineral de plata Chañarillo. Él encargó al arquitecto don Manuel Aldunate Avaria que hiciera realidad el sueño de contar en Santiago con una hermosa residencia en forma de Palacio. El arquitecto Aldunate fue a tomar apuntes del Alcázar de Sevilla y La Alhambra de Granada para realizar el trabajo. Fue declarado monumento nacional por Salvador Allende en 1973. En mayo 2013 se inician las obras para su restauración. Cf. Anónimo, "Palacio de la Alhambra", *Sociedad Nacional de Bellas Artes* [en línea], disponible en: www.snba.cl/paginas/palacio.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 119 GALENDE, Federico, "Mario Soro", *Filtraciones II*, pp.248-249.
- 120 *Ibíd.*, p.250.
- 121 *Ibíd.*, p.251.
- 122 *Ibíd.*, p.260.
- 123 Los talleres de Monjitas 619 funcionaban en la casa familiar de la artista Inés Puyó (1906-1996), construida entre 1903 y 1910 por su padre, obra del arquitecto Emilio Jecquier, el mismo que construye el Museo Nacional de Bellas Artes para el Centenario de 1910. De 3000 m² albergó a los artistas luego del incendio en 1969 de la Academia de Bellas Artes (hoy MAC Universidad de Chile). El artista abstracto René Poblete transformó una parte de esta casa en talleres para artistas, alcanzando a funcionar 16 años. Por el taller pasaron Bororo y Samy Benmayor. Declarado Inmueble de Conservación Histórica el 2011.
- 124 *Ibíd.*, p.254.
- 125 *Ibíd.*, p.260.
- 126 *Ibíd.*, p.261.
- Alicia Villareal (1957)**
- 127 Egresó en 1981 de Licenciada en Arte mención en Pintura, de la Escuela Arte UC. Entre 1984 y 1987 estudia en *L'Ecole de Recherche Graphique*, Bruselas, Bélgica. En 1988 obtiene el Diplomado en Comunicación Social en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Ha ejercido la docencia desde 1992 en la Universidad ARCIS.
- 128 VALDÉS, Adriana, "Sobre la escuela imaginaria", *Memorias visuales*, p.92.
- 129 *La copia feliz de Edén* (que va a dar su nombre al libro de Gerardo Mosquera) es de Eugenio Dittborn. El catálogo de 1981 lleva con un texto bellísimo sobre el grabado como epidemia y contaminación, y donde no hay matriz ni copia. "Ahí cada copia es copia para otra matriz y cada matriz es matriz para otra copia", dice Guillermo Machuca. "Eso prueba una vez más que Dittborn es un pensador temprano de la reproducibilidad técnica". GALENDE, Federico, "Guillermo Machuca", *Filtraciones II*, p.43.
- 130 MACHUCA, Guillermo, *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*, Santiago: ARCIS, 2006, pp.148-149.
- 131 MADRID, Alberto, *Gabinete de lectura: poesía visual chilena*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011 p.129.
- 132 ARQUEROS, Gonzalo, "Zona Fantasma: el cuerpo, la noche, la mano izquierda", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), pp.16-17.
- 133 *Ibíd.*, p.17.
- 134 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.41.
- 135 *Ibíd.*, p.97.
- 136 ANÓNIMO, "Jardín en préstamo", *Alicia Villareal* [en línea], disponible en: <http://www.aliciavillarealchile.cl/villareal/proyectos.swf>, revisado 13 de septiembre de 2013.
- 137 VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales*, p.99.
- Mario Navarro (1970)**
- 138 Licenciado en 1993 mención grabado en la Escuela de Arte UC. Entre 1993-1994 estudia en la Universidad de París I, Panteon Sorbonne, por una beca del Primer Premio del Concurso Matisse, organizado por el Instituto Francés de Cultura y el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 139 SILVA, Cristián, "The New Ideal

- Line (El Ekeko)", Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atributos (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, p.18. El ekeko es un ícono del folclor boliviano que representa la prosperidad y la abundancia. Es un personaje exageradamente cargado con los brazos en alto que va cargado de pequeños paquetitos alegóricos, ingrediente en la vida de una persona que no pueden faltar: salud, amor, dinero, comida, fortuna, etc.
- 140 Ibíd., p.20.
- 141 Ibíd., p.21.
- 142 Ibídem.
- 143 Ibíd., p.22.
- 144 GALENDE, Federico, "Mario Navarro", *Filtraciones III*, p.69.
- 145 SILVA, Cristián, "The New Ideal Line (El Ekeko)", Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atributos (cat. exp.), p.22.
- 146 Cf. NAVARRO, Mario, "The New Ideal Line (Opala), 2002-2007", en Mario Navarro [en línea], disponible en: <<http://www.marionavarro.cl/p-The-New-Ideal-Line-Opala.php>>, revisado el 22 mayo de 2011.
- 147 NAVARRO, Mario, "El punk triste", en Mario Navarro [en línea], disponible en: <<http://www.marionavarro.cl/p-El-Punk-Triste.php>>, revisado el 22 mayo de 2011.
- 148 URZÚA, Macarena, "Cartografías disidentes: punk y nostalgia en el documental de la postdictadura chilena", *La Fuga* [en línea], disponible en: <<http://www.lafuga.cl/cartografias-disidentes-punk>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 149 Ibídem.
- 150 Ibídem.
- Pablo Rivera (1961)**
- 151 Licenciado en 1987 en Arte con mención Escultura en la Pontificia Universidad Católica. Realiza estudios de postgrado (1994-1995) en la Royal College of Art, Londres, donde fue profesor visitante en The Kingston University, Londres. Participa en *Prospect & Perspective: Recent Art from Chile*, San Antonio Museum of Art, Texas (1997). Desde 1993 es profesor en la Escuela Arte UC, y ha sido profesor en la Universidad ARCIS y en el Magister de Artes Visuales de la Universidad de Chile.
- 152 MENA, Catalina, "El periplo de las cosas", *Pablo Rivera: el sitio de las cosas* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p.s/n.
- 153 Ibídem.
- 154 ANÓNIMO, "Pablo Rivera", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, p.480.
- 155 MELLADO, Justo Pastor, "De cómo la obra de Pablo Rivera desmonta la impostura política de la promoción popular", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/07_julio_2002/20020702.html>, revisado el 22 de mayo de 2013.
- 156 Ibídem.
- 157 DÍAZ, Isis, "Pablo Rivera: la ambigüedad es una cuestión permanente en mi trabajo", *Noticias* [en línea], Facultad de Artes Universidad de Chile, 9 de agosto 2010, disponible en: <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/64484/pablo-rivera-la-ambigüedad-es-una-cuestion-permanente-en-mi-trabajo>>, revisado el 22 de mayo de 2011.
- 158 Ibídem.
- 159 ANÓNIMO, "'El arte de escalar', de Pablo Rivera", *Panoramas Gratis* [en línea], disponible en: <<http://panoramasgratis.cl/agenda/2010/07/23/el-arte-de-escalar/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 160 GALENDE, Federico, "Guillermo Machuca", *Filtraciones II*, p.37.
- 161 Ibíd., p.36.
- 162 HONORATO, Paula, "Sensación y pintura en Deleuze", *Aisthesis*, N° 47, julio 2010, Pontificia Universidad Católica de Chile, p.274.
- 163 GALENDE, Federico, "Guillermo Machuca", *Filtraciones II*, p.41.
- 164 Ibídem.
- 165 Ibíd., p.36.
- 166 GALENDE, Federico, "Ana María Risco", *Filtraciones III*, p.79.
- 167 CONTARDO, Óscar, "Semiótica: la vida de los signos", *El Mercurio*, 29 de septiembre de 1996, p.E24. Roberto Hozven es Doctor en Sociología Literaria de la Universidad de París X y es profesor de Letras en la UC.
- 168 TIRONI, Eugenio, "Posmodernos", *El Mercurio*, 30 de mayo de 2006, p.A3.
- 169 Jemmy Button (yagán, de 14 años) junto a otros tres kawéskar (Fueguia Basket, de 9 años, York Minster, de 26 años y Boat Memory de 20 años) fue hecho rehén de los ingleses por el robo de una ballenera de la nave inglesa *Beagle* (1830). Al mando del Capitán Robert Fitz-Roy era el primer el viaje de levantamientos de las costas meridionales y exploración hidrográfica chilenas al sur de Chiloé hasta el cabo de Hornos, donde descubren el canal *Beagle* bautizándolo en memoria del bergantín. Fitz-Roy decide llevarlos a Londres para tratar de enseñarles hábitos y civilizarlos. Al llegar a Inglaterra Boat Memory muere de viruela en el hospital naval y los otros tres son dejados al cuidado del reverendo Wilson en las cercanías de Londres. Fitz-Roy paga sus becas, pupilaje y cuidados. En un segundo viaje el *Beagle* embarca a los nativos para su regreso. La idea inicial de Fitz-Roy era dejar a

- York Minster y Fuegia Basket con los kawéskar y a Jemmy Button con los yagán. Al solicitarle que los dejara juntos en Wulaia, les construyen tres cabañas con sus huertas y otra para el joven marino inglés Mathews. Mientras Fitz-Roy y su gente continuaron el levantamiento de las costas. Al regresar 9 días después los nativos que al comienzo llegaron en forma pacífica (Jemmy reencontró a su madre, dos hermanas y cuatro hermanos; su padre había muerto). Al ver que las cabañas habían sido saqueadas por los nativos, Mathews temiendo por su vida, pidió regresar a la *Beagle*. El nombre de Jemmy Button es porque fue entregado a cambio de unos botones de nácar. En su segundo viaje el *Beagle*, al mando de Fitz-Roy, traerá al naturalista Charles Darwin. El 2011 se inicia la construcción de la réplica del *Beagle* en Punta Arenas, Chile. Cf. BENAVENTE, Roberto, "El Vice-Almirante Robert Fitz-Roy, *Revista Marina* [en línea], junio 2005, disponible en: www.revistamarina.cl/revistas/2005/6/benavente.pdf>, revisado el 13 de septiembre de 2013; SUBERCASEAUX, Benjamín, *Jemmy Button*, Santiago: Ercilla, 1965.
- 170 GALENDE, Federico, "Mario Navarro", *Filtraciones III*, p.66.
- 171 Ibídem.
- 172 LEHYT, Cristóbal, "Colonia como modelo de arte", *Artishock* [en línea], disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/11/colonia-como-modelo-de-arte-critico/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 173 GALENDE, Federico, "Mario Navarro", *Filtraciones III*, p.67.
- 174 Ibídem.
- 175 LEHYT, Cristóbal, "Colonia como modelo de arte", *Artishock* [en línea], disponible en: <<http://www.artishock.cl/2011/11/colonia-como-modelo-de-arte-critico/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 176 Ambos residen y trabajan en Valparaíso y Santiago. Entre sus exposiciones se destacan: *El Sueño Bolivariano*, Video Arte latinoamericano (87 min DVD) (2006); *Primer Encuentro Internacional de Espacios de arte Independientes*, Galería Metropolitana, Santiago (2007). Sus exposiciones internacionales incluyen *Daniel Lopez Show - If I can make it here, I can make it anywhere*, Roebling Hall, White Box, Nueva York (2007), *Chile International Kunstraum* Bethanien, Berlín (2007), *Santiago Gathering, Crossing Horizons: Context and Community in the South*, South Project, Santiago de Chile y Valparaíso (2006), entre muchas otras.
- 177 GODOY, Francisco, "Cambios de temporada en el sistema del arte chileno: el caso Hoffmann's House", *Crítica* [en línea], 27 de marzo de 2009, disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/cambios-de-temporada-en-el-sistema-del-arte-chileno-el-caso-hoffmann-s-house>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 178 *The Daniel Lopez Show* Roebling Hall, NY (2007) es una invención de H'sH a raíz de las platas ilegales de Pinochet en una cuenta a nombre de Daniel López en el Banco Riggs norteamericano. El proyecto consistió en dejar en el espacio cultural Matucana 100 un número de formularios de iniciación de cuentas corrientes del Banco de Chile para que los artistas intervinieran dibujando o diseñando. Reunieron 146 dibujos. En la exposición fueron puestos en una pared como un todo, con la lectura: "Si lo puedo hacer aquí, lo haré en cualquier parte". La exposición se mostró luego en Berlín (2007) y en el contexto de la II Trienal de Chile se podrá ver en Galería Metropolitana (2012). Cf. GALLO, Macarena, "Daniel Lopez Show. Artistas intervienen formularios del banco de los Luksic", *The Clinic* [en línea], 11 de octubre de 2012, disponible en: <<http://www.theclinic.cl/2012/10/11/artistas-intervienen-formularios-del-banco-de-los-luksic/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 179 GODOY, Francisco, "Otros lugares para el arte (recomponiendo el lugar del arte en Galería Metropolitana)", *Emergencia* [en línea], disponible en: <<http://www.emergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/godoy/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 180 Ibídem.
- 181 GODOY, Francisco, "Cambios de temporada en el sistema del arte chileno: el caso Hoffmann's House", *Crítica* [en línea], 27 de marzo de 2009, disponible en: <<http://critica.cl/artes-visuales/cambios-de-temporada-en-el-sistema-del-arte-chileno-el-caso-hoffmann-s-house>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 182 ANÓNIMO, "Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes", *Hoffmann's House* [en línea], <http://www.hoffmannshouse.com/eiei/espacios/espacios-10.htm>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 183 GODOY, Francisco, "Otros lugares para el arte (recomponiendo el lugar del arte en Galería Metropolitana)", *Emergencia* [en línea], disponible en: <<http://www.emergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/godoy/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 184 Ibídem.
- 185 Ibídem.
- 186 **Emma Malig (1960)**
Ingresa en 1979 a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que abandonará en 1981 para radicarse en París. Ahí tomará cursos libres en la Escuela Superior de Bellas Artes en 1983, y obtiene una beca para estudiar en la

- Escuela de Bellas Artes de París, luego se perfeccionará en técnicas de litografía en la Kunstlerhaus Bethanien, Berlín. Realiza una residencia de cinco años en Kioto, Japón (1988-1992) donde aprende a fabricar papel y estudia pintura japonesa.
- 187 MUÑOZ, Carmen, "Emma Malig", *Cuadernos Chilenos*, Departamento de Comunicaciones del Ministerio de Relaciones Exteriores (DICOEX), N°2, 2003, p.29.
- 188 BATALLÉ, Jordi, "Emma Malig: Terra Bruna", RFI [en línea], publicado el 9 de febrero de 2010, disponible en: <http://www.rfi.fr/actues/articles/122/article_14468.asp>, revisado el 22 de mayo de 2011.
- 189 ANÓNIMO, "Emma Malig presenta sus obras más recientes en Galería Animal", 800 [en línea], 22 de julio de 2009, disponible en: <<http://noticias.800.cl/archives/5669>>, revisado el 22 de mayo de 2011.
- 190 Ibídem.
- 191 MOXEY, Keith, "Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", *Estudios Visuales* [en línea], disponible en: <<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>>, revisado el 22 de mayo de 2011
- Fernando Prats (1967)**
- 192 Fernando Prats estudia pintura en la Escuela Massana de Barcelona y posteriormente es Licenciado en Arte en la Facultad de Bellas Artes de Universidad de Chile el 1996. Regresa a Barcelona en 1997 para continuar sus estudios y el año 2000 obtiene un Postgrado en pintura en la Universitat de Barcelona. El 2007 obtiene la Beca de la Fundación Guggenheim. Vive y trabaja en Barcelona, donde es representado por la galería Joan Prats.
- 193 IRIARTE, María Elvira, "Fernando Prats, Iglesia de la Divina Providencia, Santiago de Chile", *Art Nexus*, N° 27, febrero-abril 1998, p.100.
- 194 MENNEKES, Friedhelm, "Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), Barcelona: Polígrafa / Diac, 2000, p.56. Friedhelm Mennekes es sacerdote jesuita y teórico de arte contemporáneo. Desde 1987 promueve que en el presbiterio poligonal de su parroquia de St. Peter en Colonia, Alemania, los artistas expusieran sus obras. La única condición era dada por el marco arquitectónico: las obras debían adecuarse a una estructura ternaria, como un tríptico. Han expuesto Eduardo Chillida, Francis Bacon, Peter Gilles, entre muchos otros. "De manera sorprendente, las obras 'profanas' puestas en un contexto religioso, se sacralizaban. Una de las presentadas fue la de la artista conceptual alemana Rosemarie Trockel (Schwele, 1952) quien escribió en letras negras sobre fondo blanco una frase provocativa: ICH HABE ANGST (yo tengo miedo) que movió la protesta airada de un feligrés: 'Voy a la iglesia porque tengo miedo, buscando consuelo, y me encuentro con esta frase'. La respuesta del P. Mennekes fue: 'Jesús en Getsemaní también lo tuvo'. Dios se hace cargo de nuestros miedos y la voz de su Hijo plasmada en el muro como un grafiti, nos continua hablando". SCHUBERT, David, "Friedhelm Mennekes", disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=DhfWzlp4Lo&list=PLC13B6468997219F7>>, revisado el 25 de enero de 2010.
- 195 MENNEKES, Friedhelm, "Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano", p.54.
- 196 LÓPEZ, Víctor Hugo, "Fernando Prats", en WILLIAMSON, L.M. (ed.) *Patrimonio Artístico UC*, p.125.
- 197 MENNEKES, Friedhelm, "Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano", p.54.
- 198 LÓPEZ, Víctor Hugo, "Fernando Prats", en WILLIAMSON, L.M. (ed.) *Patrimonio Artístico UC*, p.126.
- 199 MELLADO, Justo Pastor, "Una cartografía de la espiritualidad", en *Fernando Prats: Anástasis* (cat. exp.), Santiago: Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia / Museo Lo Matta, 1997-1998, p.s/n.
- 200 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una propuesta para el restablecimiento entre arte y fe*, Tesis Postgrado en Teoría e Historia del arte, Universidad de Chile, 2004, p.114, disponible en: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valencia_1sources/valencia_1.pdf>, revisado el 25 de enero de 2010.
- 201 Ibídem.
- 202 Ibídem., p.119.
- 203 PARCERISAS, Pilar, "Substancia y potencia en el hombre contemporáneo", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), p.46.
- 204 MENNEKES, Friedhelm, "Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano", p.64.
- 205 Ibídem., p.72.
- 206 Ibídem.
- 207 Citado en ibídem., p.73.
- 208 Citado en TORRA, Joan, "Bene ambula!", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), p.27.
- 209 Ibídem., p.26.
- 210 El proyecto del fotógrafo chileno Roberto Edwards es editado en un libro en 1991, desde entonces hasta 2001 la curadora Luz María Williamson lo llevará en 34 presentaciones en el extranjero, incluyendo la Bienal de Venecia en 1993. Iniciará el Taller Experimental Cuerpos Pintados de América en el cual incluyó 96 artistas del continente durante su período.
- 211 VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una*

- propuesta para el restablecimiento entre arte y fe, p.114.
- 212 Citado en ibíd., p.119.
- 213 Citado en ibídem.
- 214 MUÑOZ, Verónica, "Del Cardener a la Antártida", *Museo Nacional de Bellas Artes* [en línea], disponible: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.arteamerica.cl/6/noticias/matta.htm>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 215 MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: Pensar Cristo* (traducción de Juan José Priego), Barcelona: Herder, 1997, p.38.
- 216 MUÑOZ, Verónica, "Del Cardener a la Antártida", *Museo Nacional de Bellas Artes* [en línea], disponible: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.arteamerica.cl/6/noticias/matta.htm>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 217 Ibídem. San Ignacio de Loyola realiza una peregrinación a Montserrat y en el camino se detiene en Manresa; en principio iba por dos días, pero se queda casi nueve meses. El tiempo que Ignacio pasa en Manresa se caracteriza por una serie de hechos notables. En lo que se refiere a su desarrollo interior es necesario subrayar tres aspectos fundamentales: una fuerte crisis interna, la manera en que superó esta crisis y el inicio de una nueva forma de vida, entendida desde la profunda compenetración con Dios. Cf. MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, p.132.
- 218 BONITO OLIVA, Achille, "Joseph Beuys", en SIEGEL, Jeanne (ed.) *Art talk: the early 80s*, Nueva York: Da Capo Press, 1988, p.78. Se trata de una entrevista con el artista realizada en Nápoles en 1971.
- 219 MELLADO, Justo Pastor, "Trabajar el paisaje", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), envío a la 54 Bienal de Venecia, Santiago: Polígrafa, 2011, p.207.
- 220 MERINO, Roberto, "El terremoto madre", *Las últimas noticias*, 15 de marzo de 2010, p.13.
- 221 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "La poética del naufragio: la aventura del *Gran Sur* de Fernando Prats", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), p.13
- 222 Ibíd., p.17.
- 223 Ibíd., p.19.
- 224 VEGA, Amador, "Eclíptica", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), p.241
- 225 ARDENNE, Paul, "Fernando Prats: otro modo de representar el mundo", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), pp.186-187.
- 226 PRATS, Fernando, *Gran sur*, disponible en: <<http://www.artext.it/54-biennale/Presentacion.pdf>>, revisado 21 de marzo de 2012, p.s/n.
- 227 BONITO OLIVA, Achille, "Joseph Beuys", en SIEGEL, Jeanne (ed.) *Art talk: the early 80s*, p.79, traducción propia.
- 228 PRATS, Fernando, *Gran sur*, disponible en: <<http://www.artext.it/54-biennale/Presentacion.pdf>>, revisado 21 de marzo de 2012, p.s/n.
- 229 En la Caixa en el pabellón Villanuela del Real, en el Jardín Botánico de Madrid, se realizó la exposición *Atrapados en el hielo* (2009) sobre la odisea de Shackleton, que ha entrado en la leyenda de los grandes exploradores. Ahí menciona el famoso poema *La tierra baldía* de T.S. Eliot recordando la hazaña y el liderazgo de Shackleton.
- 230 ARDENNE, Paul, "Fernando Prats: otro modo de representar el mundo", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), p.197.
- 231 TORRA, Joan, "Bene ambula!", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), p.18.
- Iván Navarro (1972)**
- 232 Iván Navarro se formó como artista en la Escuela de Arte UC entre 1991-1995. Parte a Nueva York en 1998, donde vive y trabaja, representado por la galería Roebbling Hall en Nueva York y otras en Madrid, París y Brasil. El 2009 es el artista oficial del envío chileno a la Bienal de Venecia.
- 233 LARA, Carolina, "Iván Navarro: no creo que existan estrategias de éxito artístico", *Revista Excelencias* [en línea], disponible en: <<http://www.revistasexcelescias.com/en/arte-por-excelencias/editorial-8/entrevista/ivan-navarro-%E2%80%99Cno-creo-que-existan-estrategias-de-exito-a>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 234 Citado en LARA, MACHUCA y ROJAS, *Chile Arte Extremo*, p.128.
- 235 Ibídem.
- 236 NAVARRO, Iván y NAVARRO, Mario, "Las cosas y sus atributos", *Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atributos* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, p.3.
- 237 TORRES, Christian, "Instalación eléctrica: la gran lámpara", en ibíd., p.7.
- 238 Ibíd., p.8.
- 239 FERNÁNDEZ, Felipe, "Políticas de circulación", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), pp.47-48.
- 240 Citado en ibíd., p.48
- 241 MENA, Catalina, "Arte joven en Chile 1986-1996", *Museo Nacional de Bellas Artes*, *Art Nexus*, N°70, abril-junio 1997, p.130.
- 242 Ibídem.
- 243 NAVARRO, Iván, "Iván Navarro", en *Fantasmatic* (cat. exp.), Santiago

- et al.: ACC / MAVI, 2002-2006, p.30. La exposición se presentó en el Museo de Arte Moderno de Kuala Lumpur, Malasia (2002), en Esplanade de Singapur (2003), en el Museo Millenium Beijing (2004), en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires (2005) y en el Museo MAVI de Santiago (2006).
- 244 FERNÁNDEZ, Felipe, "Políticas de circulación", p.47.
- 245 LARA, MACHUCA y ROJAS, *Chile Arte Extremo*, p.128.
- 246 Ibídem.
- 247 Ibídem.
- 248 Ibídem.
- 249 ANÓNIMO, "Homeless Lamp. The juice sucker", *Arte y Crítica* [en línea], 4 de marzo de 2006, disponible en: <http://antiguo.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=247&Itemid=26>, revisado 6 de junio de 2010.
- 250 LARA, MACHUCA y ROJAS, *Chile Arte Extremo*, p.128.
- 251 Este sitio pertenece al Proyecto Internacional de Derechos Humanos radicado en Londres. La información de los casos se ha extraído de las fichas elaboradas por la Vicaría de la Solidaridad. La Agrupación de Detenidos Desaparecidos participó de una forma u otra en la elaboración de estas dos publicaciones. Luego se agregaron las referencias aparecidas en el Informe Rettig.
- 252 MARFÁN, Alejandra, "¿Dónde están?", *POTQ* [en línea], disponible en: <<http://potq.cl/2007/12/25/%C2%BFdonde-est%C3%A1n-ivan-navarro/>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 253 Ibídem.
- 254 ORTIZ DE ROZAS, Marilú, "Iván Navarro iluminará la Bienal de Venecia", *El Mercurio*, 19 de abril DE 2009, p.A24.
- 255 Ibídem.
- 256 SHEETS, Hilarie, "Man of Refraction", *ARTnews* [en línea], 26 de enero de 2012, disponible en: <<http://www.artnews.com/2012/01/26/man-of-refraction/>>, revisado el 15 de septiembre de 2013.
- 257 ORTIZ DE ROZAS, Marilú, "Iván Navarro iluminará la Bienal de Venecia", p.A24.
- 258 CAMNITZER, Luis, "Weltkunst, los sobreentendidos y la mirada arqueológica", *FACE: The Daros Collections*, Zurich: Hatje Cantz, 2009, p.100.
- 259 Ibídem., p.102.
- 260 <http://www.arquitectoslatinos.com/2009/07/06/ivan-navarro-bienal-venecia-2009/>
- 261 ORTIZ DE ROZAS, Marilú, "Iván Navarro iluminará la Bienal de Venecia", p.A24.
- 262 LARA, Carolina, "Iván Navarro: no creo que existan estrategias de éxito artístico", *Revista Excelencias* [en línea], disponible en: <<http://www.revistasexcelencias.com/en/arte-por-excelencias/editorial-8/entrevista/ivan-navarro-%E2%80%9Cno-creo-que-existan-estrategias-de-exito-a>>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 263 Ibídem.
- 264 BURGOS, Juan, "Una mirada a la XII Bienal de El Cairo", *La Red 21* [en línea], publicado el 12 de febrero 2011, disponible en: <http://www.la21.com.uy/cultura/441262-una-mirada-a-la-xii-bienal-de-el-cairo>, revisado 6 de junio 2011.
- 265 ANÓNIMO, "Cinco artistas chilenos reflexionan sobre la ciudad en la XI Bienal de La Habana", *Revista Escáner Cultural* [en línea], disponible en: http://revista_escaner.cl/node/6171, revisado 16 de mayo de 2012.
- 266 ESPINOZA, Denisse, "Iván Navarro y su faceta musical: 'En Chile, la música es más interesante que el arte'", *La Tercera*, 30 de marzo de 2012, p.71.
- 267 ANÓNIMO, "Iván Navarro en Prospect New Orleans, la bienal internacional de EEUU", *Artishock* [en línea], publicado el 10 de diciembre de 2010, disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/12/ivan-navarro-en-prospect-new-orleans-la-bienal-internacional-de-eeuu/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 268 ARRIBAS, Victoria, "Distrito4 acoge la obra de Iván Navarro: 'Tener dolor en el cuerpo del otro'", *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en línea], publicado el 22 de noviembre de 2010, disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/distrito4-acoge-la-obra-de-ivan-navarro-tener-dolor-en-el-cuerpo-del-otro/>, revisado el 2 de marzo de 2013.
- 269 Hueso Records, fundado por Iván Navarro el 2006 para editar Roquerío de Nutria NN, un valioso proyecto de Christian Torres con influencias del folclore chileno combinado con una estética minimalista, es hoy un destacado sello musical independiente que dirige Navarro en Nueva York junto a la productora Y Productions.
- 270 ANÓNIMO, "Huffpost arts interviews Iván Navarro", *Huffington Post* [en línea], disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2012/02/02/huffpost-arts-interviews-ivan-navarro_n_1251101.html#s662603, revisado 16 mayo 2012.
- 271 Ibídem.
- 272 *Chile arte extremo*, p.127.
- 273 Ibídem.
- 274 JAAR SCL 2006 (cat. exp.), p.79.
- 275 ROJAS, Sergio, "El contenido es la astucia de la forma", en LARA, Carolina, MACHUCA, Guillermo y

- ROJAS, Sergio, *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf>, revisado el 27 de agosto de 2013, p.37.
- 276 *Ibíd.*, p.13.
- 277 LARA, Carolina, "Introducción", *Chile arte extremo*, p.14.
- 278 *Ibíd.*, p.13.
- Patrick Hamilton (1974)**
- 279 Licenciado en Arte mención Pintura en 1997 en la Universidad de Chile, con estudios en la Universidad ARCIS. Estudia un año Filosofía en UC. El 2006 realiza una residencia en el International Studio and Curatorial Program (ISCP) Nueva York. Obtiene la Beca de la Fundación Guggenheim el 2007. Es docente en la Universidad Diego Portales, ARCIS y Universidad del Desarrollo .
- 280 Citado en ANÓNIMO, "Patrick Hamilton", Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrositio/expoemergentes2.html>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 281 MACHUCA, Guillermo, "Entre la forma y la fórmula", en *FOB* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1998, p.s/n.
- 282 *Tools* (cat. exp.), Santiago: Galería Posada del Corregidor, 1999, p.60.
- 283 *Fantasmatic* (cat. exp.), Santiago et al.: ACC / MAVI, 2002-2006, p.22.
- 284 MACHUCA, Guillermo "Pasión y desapego: 9 notas sobre el arte chileno actual", *Canecalón*, n°9, noviembre 2005, febrero 2006, Buenos Aires, p.6.
- 285 GALENDE, Federico, "Patrick Hamilton", *Filtraciones III*, p.40.
- 286 GALENDE, Federico, "Patrick Hamilton", *Filtraciones III*, p.34.
- 287 *Ibíd.*
- 288 *Ibíd.*, p.35.
- 289 MACHUCA, Guillermo "Pasión y desapego: 9 notas sobre el arte chileno actual", *Canecalón*, n°9, noviembre 2005, febrero 2006, Buenos Aires, p.6.
- 290 ANÓNIMO, "Violent Frames", *Galería González y González* [en línea], septiembre-noviembre 2012, disponible en: <http://gonzalezgongonzalez.org/files/comunicado-violent-frames.pdf>, revisado 22 marzo 2013
- 291 CORNEJO, Laura, "El logro del fracaso: la Bienal de Venecia y su Palacio Enciclopédico", *Artishock* [en línea], 1 de julio de 2013, disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/07/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopedico/>, revisado el 12 de julio de 2013.
- 292 ANÓNIMO, "Pabellón de urgencia: construyendo utopías", *Artishock* [en línea], 31 de mayo de 2013, disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/05/pabellon-de-la-urgencia-reconstruyendo-utopias/>, revisado el 12 julio de 2013
- 293 Licenciada en Arte en 1996 con mención escultura en la Escuela de UC. Realiza un postítulo en Arquitectura y Manejo del Paisaje en la misma universidad (2000) y un Diplomado el 2002 en Estética y Pensamiento Contemporáneo en la Universidad Diego Portales. Ha expuesto en la IV Bienal del Mercosur (2003), en el Museo de Arte Contemporáneo de Corea (2005) y en las exposiciones *Del otro lado* (2006) y *Transpacífico* (2007), entre otras.
- 294 ANÓNIMO, "Artistas chilenas despliegan su universo en la exposición 'Del Otro Lado'", *El Mercurio* [en línea], 8 de noviembre de 2006, disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/11/08/235378/artistas-chilenas-despliegan-su-universo-en-la-exposicion-del-otro-lado.html>, revisado el 16 de marzo de 2012
- 295 Artistas mujeres destacables por su fuerza y calidad artística son Rebeca Matte en la escultura, Henriqueta Petit en sus expresivas pinturas de mujeres, Elminia Moisan, las hermanas Mira, la escultora Laura Dodig que retrata mujeres indígenas, Graciela Araniz que pinta a una mujer fumando en los años veinte. Continuadoras habrá en los cuarenta con Ximena Cristi, Juana Lecaros, Matilde Ladrón de Guevara, Marta Colvin y Lily Garáfulic en la escultura y Matilde Pérez. En un estudio que se publica en 1927 se reúne una compilación de actividades de las mujeres en Chile, donde se ve que "había mucho de estrategia de acompañamiento en las artes chilenas, es decir, los grandes grupos han tenido siempre integrantes mujeres. Incluso es notable en Chile la cantidad de parejas de artistas que han hecho un trabajo conjunto, y eso en distintos grupos y en distintas épocas. [...] Pero luego esto desaparece, hay un silencio y nadie más se ha preocupado de investigarlo". MONTECINO, Sonia y VALDÉS, Adriana, "Muestras de género", Visual Art Chile [en línea], disponible en: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/8_montecino.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 296 Esto aparece gráficamente en el libro *Actividades Femeninas* de 1927, editado en conmemoración del cincuentenario del Decreto Amunátegui.
- 297 MONTECINO, Sonia y VALDÉS, Adriana, "Muestras de género", Visual Art Chile [en línea], disponible en: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/8_montecino.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 298 *Ibíd.*
- 299 ILLANES, Carol, "A la espera de ver

- los signos arder", *Arte y crítica* [en línea], disponible en: <http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>, revisado 16 de marzo de 2012.
- 300 *Ibídem.*
- 301 MONTECINO, Sonia y VALDÉS, Adriana, "Muestras de género", *Visual Art Chile* [en línea], disponible en: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/8_montecino.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- 302 *Ibídem.*
- 303 ILLANES, Carol, "A la espera de ver los signos arder", *Arte y crítica* [en línea], disponible en: <http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>, revisado 16 de marzo de 2012.
- 304 *Ib.*
- 305 RUFF, Carolina, "El traje del emperador", Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile [en línea], disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrositio/expoemergentes6.html>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 306 *Ibídem.*
- Isidora Correa (1977)**
- 307 Licenciada en Arte en la Escuela Arte UC (2000). Magister en Artes Visuales 2004 en la Universidad de Chile. Es profesora de Taller en la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, y actualmente es Coordinadora de Pasantía y Titulación en la misma escuela.
- 308 ANÓNIMO, "Isidora Correa: orgánica objetual", en *Galería Animal 2003* (cat. exp.), Santiago, Galería Animal / Chiletabacos, 2003, p.117.
- 309 MACHUCA, Guillermo, "Entre el deseo y el temor", en *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*, (cat. exp.), p.15.
- 310 ANÓNIMO, "Línea discontinua – Isidora Correa", *Sala Gasco* [en línea], disponible en: http://www.salagasco.cl/sala_expo_actual_19082011.html, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 311 MACHUCA, Guillermo, "Entre el deseo y el temor", en *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*, (cat. exp.), p.13.
- 312 VALDÉS, Adriana, "Isidora Correa: a escala real", *Memorias visuales*, p.150.
- 313 MACHUCA, Guillermo, "Entre el deseo y el temor", p.13.
- Francisca Sánchez (1975)**
- 314 Licenciada en Arte en 1998 mención escultura de la Universidad de Chile. Licenciada en Antropología social en 1997 en la misma universidad. Entre 2004 y 2006 participa en Stichting Ateliers 63, programa de postgrado en Amsterdam. Entre 2006 y 2008 realiza una investigación artística en La Seine, Escuela Superior de Bellas Artes, París. Ha realizado estadías en Seúl, Corea del Sur, en Ahmedabad, India y en Kasterlee, Bélgica. Ha ejercido la docencia en dibujo figura humana en la Universidad Vicente Pérez Rosales, asesorando y haciendo un taller de color en UNIACC, en la Escuela de Arte UDP y en la Universidad Andrés Bello. Francisca Sánchez junto a Ignacio Gumucio y María Berrios crean ediciones *Vaticanochico*, de publicaciones de arte.
- 315 SÁNCHEZ, Francisca, "Introducción", en *Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2007, p.s/n.
- 316 SÁNCHEZ, Francisca y VAN DEN BOOGERD, Dominic, "Francisca Sánchez habla Dominic Van Den Boogerd", en *Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), p.s/n.
- 317 Mono-ha es un grupo de artistas japoneses de finales de los sesenta. Sus obras trataban de cuestionar no sólo las tradiciones del arte occidental recientemente incorporadas sino también las nociones convencionales del arte contemporáneo. Utilizando materiales encontrados u objetos ya elaborados, y liderados por el artista Lee Ufan, se abocaban al propósito de que el arte fuera "un lugar para el encuentro". Sin alcanzar plenamente su propósito duraría aproximadamente dos o tres años. Cf. *Siete artistas: facetas del arte contemporáneo japonés* (cat. exp.), México DF: Museo Rufino Tamayo, 1991-1992.
- 318 La obra *Kami* (papel) de Susumu Koshimizu apela a relacionar la estructura interior con la forma exterior en la escultura, confrontando la escarpada solidez de la piedra con la delgada membrana de papel que la cubre y oculta. Otro de sus trabajos consiste en rocas cortadas por la mitad, semejanzas con la escultura en Chile de los artistas Francisco Gazitúa y Marcela Correa en los años noventa.
- 319 TIBOL, Raquel, "Congruencias en el arte de Japón y México", en *Siete artistas: facetas del arte contemporáneo japonés* (cat. exp.), p.23.
- 320 SÁNCHEZ, Francisca y VAN DEN BOOGERD, Dominic, "Francisca Sánchez habla Dominic Van Den Boogerd", en *Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), p.s/n.
- 321 *Ibídem.*
- 322 *Ibídem.*
- 323 *Chile arte extremo*, p. 40.
- 324 Iniciativas como el Taller San Ignacio (1994) o Elena Blanco 973 (1995). Cf. NAVARRETE, Carlos, "El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)", *Revista de Arte UC*, N°12, Escuela de Arte UC, 1995, p.12.
- 325 El 2012 paralelo a la 3ª Feria Internacional de Arte ChaCO, se

- organiza ChaCO OFF, circuito que reúne espacios como Galería Yono, Caja Negra Artes Visuales, Cian Plataforma Cultural, Centro Experimental Perrería Arte, Oficina Barroca, Galería 64, Galería Acuadrado, ALUGAR, La Cueva del Conejo, Espacio Opening, Espacio Cellar, Galería Temporal, Piso Dos, Galería Piloto + No Más Clavos + Infinito GIF. Otros espacios se inauguran en el marco de Ch.ACO OFF, como Galería Hall, Galería Armada y Submundo Arte. Organizado por un grupo de artistas, comunicadores y gestores independientes: Ana Sanhueza, Tania González, Jorge González-Lohse, Sergio González, Taty Mella y Carolina Lara. ANÓNIMO, "Más de cincuenta espacios de arte contemporáneo integran el circuito off chacoff", *Artishock* [en línea], disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/09/mas-de-50-espacios-de-arte-contemporaneo-integran-el-circuito-off-chacoff/>, revisado 16 de marzo 2013
- 326 LARA, MACHUCA y ROJAS, *Chile arte extremo*, p.154.
- Claudio Correa (1972)**
- 327 Licenciado en Arte en 1996 de la Universidad de Chile, con distinción máxima. Magíster en Artes Visuales en la misma universidad 1998. Ha sido alumno de Gonzalo Díaz en Pintura. Es docente de pintura en la Universidad Austral de Valdivia.
- 328 GUMUCIO, Ignacio, "La alfabetización del paisaje", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), p.95.
- 329 Ibídem.
- 330 Ibíd., p.96.
- 331 Ibídem.
- 332 Ibíd., p.98.
- 333 Cf. *Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven, 1998-2008* (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, 2008.
- 334 El título *El terremoto de Chile* es de un cuento del escritor romántico alemán Heinrich von Kleist (1808). El relato de von Kleist narra una historia de amor, violencia y muerte que acontece en un Santiago destruido por el terremoto de 1647 con un conjunto de obras de diverso género y formato que "laten" con la misma intensidad de la naturaleza y de la historia social y política de un Chile también convulsionado, donde el arte problematiza los conflictos que permanecen telúricamente latentes bajo una aparente serenidad.
- 335 MOSQUERA, Gerardo, "Transpacífico", en *Transpacífico: un encuentro en Santiago* (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio la Moneda, 2007, p.8.
- 336 DE LA MAZA, Josefina, "Sobre encuentros y espejismos", en ibíd., p.42.
- 337 ANÓNIMO, "Claudio Correa / Sebastián Preece", *Galería D21* [en línea], octubre 2010, disponible en: <http://www.departamento21.cl/correapreece/>, revisado 22 de junio de 2011.
- 338 *Ni pena ni miedo* se inspira en la intervención monumental que Raúl Zurita hizo en el desierto de Atacama, al escribir esa frase con letras de 250 por 40 metros (1993). Es una de las obras de *land art* más impactantes en América Latina y el símbolo de esta exhibición. "Igual de emblemáticas son las imágenes de Fernando Prats en nuestro norte y los videos de Eugenio Dittborn". Explica Castro Florez: "Los eligió porque 'forman un conjunto visualmente potente y capaz de generar instancias críticas lúcidas', y agrega: "Tengo gran interés por el arte chileno. Quiero organizar más exposiciones". Citado por SILVA ASTORGA, Daniela, "Primera réplica de 'El terremoto de Chile', *Trienal de Chile* [en línea], disponible en: <http://trienaldechileoff.blogspot.com/2010/02/primera-replica-de-el-terremoto-de.html>, revisado 15 de junio de 2013.
- 339 *Ni pena ni miedo* se inaugura en Madrid. Castro Florez invita a Claudio Correa junto a Eugenio Dittborn, que presenta algunos de sus videos; los trabajos de Patrick Hamilton, críticos de la sociedad actual; Demian Schopf, con fotografías que recrean pinturas cusqueñas. Se presenta en Galería Blanca Soto de Madrid, en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, de Badajoz, y en el Centro Cultural Las Rozas de Madrid.
- 340 Citado por SILVA ASTORGA, Daniela, "Primera réplica de 'El terremoto de Chile', *Trienal de Chile* [en línea], disponible en: <http://trienaldechileoff.blogspot.com/2010/02/primera-replica-de-el-terremoto-de.html>, revisado 15 de junio de 2013.
- Demian Schopf (1975)**
- 341 Licenciado en Arte 1998 Universidad ARCIS, Magíster en Artes Visuales Universidad de Chile 2002. Candidato a Doctor en Filosofía con mención Estética en la misma universidad. De 2002 a 2004 cursa un posgrado en la Kunsthochschule für Medien, en Colonia, Alemania. Obtiene el Premio Altazor a las artes visuales 2006 y Premio Vida de la Fundación Telefónica 2006.
- 342 GALENDE, Federico, "Demian Schopf", *Filtraciones III*, p.188.
- 343 Ibíd., p.189.
- 344 Ibídem.
- 345 Ibídem.
- 346 Ibíd., p.190.
- 347 ANÓNIMO, "Vida: Concurso Internacional de arte y vida artificial", *Revista Punto de Fuga* [en línea], 7 de noviembre de 2008, disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=179>,

- revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 348 Eco, Umberto, *La belleza de la máquinas*, traducción de María Pons Izazábal, Milán: Lumen, 2007 (8° ed.), p.383.
- 349 *Ibíd.*, p.394.
- 350 Athanasius Kirchner (aprox. 1601-1680), jesuita alemán, geólogo, orientalista, matemático, astrónomo y médico. Con su enorme rango de intereses, ha sido comparado a Leonardo da Vinci. Ha escrito numerosos libros de los cuales se conoce una colección de 30 volúmenes de libros. Parte de estas importantes publicaciones se encuentran en la Biblioteca Nacional de Chile.
- 351 Ángeles Arcabuceros, de la Escuela de Calamarca, Bolivia, es una serie de diez ángeles con vestimenta militar y llamados "arcabuceros" que se encuentran en la iglesia de Calamarca (a 60 km de La Paz). Sostienen fusiles en diferentes posiciones y la serie completa debió representar a toda una compañía. Sus nombres y atributos corresponden a los siguientes ángeles: Osiel Dei, con casco y adarga, Zabriel Dei, abanderado, Miguel Dei con lanza, Rafael Dei con partesana, Alami(el) Dei con trompeta y corona, Habriel Dei, con arcabuz al hombro, Liel Dei, presentando el arcabuz, Laeiel Dei, limpiándolo y Uriel Dei, presionando el gatillo. Las diferentes actitudes de estos ángeles provienen de textos como *El ejercicio de las armas de Gheyn*, (1608) y *Los Fundamentos del arte militar* de Hexman (1673). Los ángeles de Calamarca son similares a los de Ezcaray, que se encuentran en España, que al parecer, fueron enviados del Perú a este lugar a principios del siglo XVIII. Difieren en algunos detalles: los ángeles de Ezcaray llevan casco y petos, no tienen nombre y cada uno es identificado por un símbolo de las letanías, mientras que los ángeles de Calamarca están vestidos de infantes y tienen nombre. DE MESA, José y GISBERT, Teresa, "Técnicas de pintura colonial", Unión Latina [en línea], disponible en: <http://www.unilat.org/virtualemuseum/datas/expositions/anges/etudes/9Es.htm>, revisado el 13 de septiembre 2013.
- 352 El artista alemán, Joseph Beuys (1921-1986) crea su obra en gran parte a partir de su prodigioso episodio al salvar del accidente de su avión piloteado durante la Segunda Guerra Mundial sobre La Unión Soviética. Al caer herido fue escondido y cuidado por los Tártaros, y salvó gracias a sus prácticas rituales con materias naturales: grasa, fieltro y miel se convirtieron en sus materiales fundamentales. Cf. SAEHRENDT, Christian y KITTL, Steen, *Yo también sabría hacerlo: entender el arte moderno, anécdotas y curiosidades*, p.100.
- 353 ANDAUR, Rodolfo, "Coreografía peregrina-votiva: los coros menores de Demian Schopf", Rodolfo Andaur [en línea], publicado el 19 de enero de 2012, disponible en: <http://www.rodolfoandaurguerrero.blogspot.com/2012/01/coreografia-peregrina-votiva-coros.html>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- 354 *Ibíd.*
- 355 Luego de los concilios de Trento y Aquisgrán se dictaminó que los únicos arcángeles lícitos de ser pintados eran los que aparecen en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia Católica Ortodoxa les suma al arcángel Uriel. Para los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert, no obstante, el Libro de Enoc constituye la base de la Angelología Andina. Sin embargo, se sabe que la Corona Española propició el culto a los Siete Arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jerudiel (o Jeudiel), Sealchiel (o Sealthiel) y Barachiel. En 1516 Carlos V ordena la construcción de la iglesia de Santa Ana en Palermo, que por ese entonces estaba bajo el régimen de los Habsburgo. Ahí está un fresco que retrata a estos siete arcángeles en torno al trono de Dios, pintado por el madrileño Bartolomé Román (1596 – 1659).
- 356 ANDAUR, Rodolfo, "Locus Amounus/Trinitas", Rodolfo Andaur [en línea], julio 2009, disponible en: <http://rodolfoandaur.com/portfolio/locus-amoenustrinitas/>, revisado el 22 de marzo de 2013.
- 357 *Ibíd.*
- 358 GALENDE, Federico, "Demian Schopf", *Filtraciones III*, p.191.
- 359 Las Misiones Jesuíticas de La Chiquitania en Bolivia (1691-1767) incentivaron un notable desarrollo en la arquitectura y el arte destacándose por un acelerado avance en la enseñanza musical de los pueblos originarios. Funcionó hasta la expulsión de los Jesuitas de América (1767). Destacan las reducciones misioneras de San Xavier, San Ignacio, La Concepción, Santa Ana y San Miguel. Declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1992, al iniciar su restauración en los años setenta se descubrieron más de 5.000 hojas manuscritas de música sacra fundamentalmente del siglo XVIII. Los nombres de compositores y padres misioneros alemanes Brentner, Martin Schmid, Zipoli, como el compositor Varayu, Chiquitano, han sido posible de descubrir a través de estudios estilísticos y grafológicos, debido al anonimato propio de su humildad al escribir estas partituras.
- 360 ANDAUR, Rodolfo, "Locus Amounus/Trinitas", Rodolfo Andaur [en línea], julio 2009, disponible en: <http://rodolfoandaur.com/portfolio/locus-amoenustrinitas/>, revisado el 22 de marzo de 2013.
- 361 KLOTZ, Mathias, "El fin de la violencia", *Vivienda y Decoración*, N°887, 6 de julio de 2013, p.122.
- 362 ANÓNIMO, "Nuevo libro: 'Escritura

de alta tensión', entrevista a Roberto Hozven", Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, disponible en: <http://www.letrespuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=537:nuevo-libroqescritura-de-alta-tensionq-entrevista-a-roberto-hozven&catid=42:literatura&Itemid=401>, revisado el 13 de septiembre de 2013.

- 363 BLOC es fundado el 2009 por los artistas Catalina Bauer, Rodrigo Canala, Rodrigo Galecio, Gerardo Pulido y Tomás Rivas.
- 364 Aparecen espacios de exposición en internet. Son revistas independientes con contenidos especializados, diseños llamativos y muchas imágenes. Algunos casos interesantes son *Artishock*, *Anuario Arte*, o la cartelera cultural *Zaborizante*.

A modo de conclusión: historia, memoria y arte expandido

Bibliografía general

- BELLANGE, Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago de Chile: Ed. Chile/América CESOC, 1995.
- BENGOA, Mónica, NAVARRETE, Carlos, NOVOA, Patricia y RÍOS, Oscar, *Eduardo Vilches*, Santiago: Edición Eduardo Vilches et al., 2007.
- BIANCHI, Soledad, *La memoria, modelo para armar: grupos literarios de la década de los sesenta: Entrevistas*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.
- BUNTINX, Gustavo, PÉREZ, Carlos y RICHARD, Nelly, *El fulgor de lo obscuro*, Santiago: Francisco Zegers Editor, s/f.
- BUTTON, Jemmy (ed.), *Taxonomías (textos de artistas)*, Santiago: Jemmy Button Inc., 1995.
- CABRERA, Eugenio, *Las colas y el desabastecimiento el año 1971: historia y protagonismo popular en Villa Francia*, Memoria de Licenciatura Facultad de Humanidades, Historia y Ciencias Sociales, Universidad ARCIS, Viña del Mar, 2007.
- CAMPAÑA, Claudia, *El arte de la cita: Velázquez en la obra de Bru y Cienfuegos*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.
- CÁRDENAS, Elisa, *Alfredo Jaar: gritos y susurros*, Santiago: Contrapunto, 2010.
- CARREÑO, Rubí (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CASTILLO, Alejandra y GÓMEZ-MOYA, Cristián (eds.), *Arte, archivo y tecnología*, Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.
- CASTILLO, Eduardo, *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, 2ª ed., Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2006.
- CONCHA LAGOS, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía: del index a la palabra*, Santiago: Colección Aisthesis "30 años" N°3, Instituto Estética UC, 2004.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1983.
- CRUZ, Isabel, *Manos de Mujer: Rebeca Matte y su época (1875-1929)*, Santiago: Editorial Origo, 2008.
- CUBITT, Sean, *EcoMedia*, Amsterdam: Editions Rudopi, 2005.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Madrid: Paidós, 1997.
- DEBRAY, Régis, *The Chilean Revolution: Conversations with Allende*, New York: Panthen Books, 1971.
- DE MOJICA, Sarah (comp.), *Mapas culturales para América Latina*, 2ª ed, Bogotá: CEJA, 2001.
- DE MORAES BELLUZZO, Ana María (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990.
- DI GIRÓLAMO, Claudio, *Cultura & Trabajo: murales de la Asociación Chilena de Seguridad*, 2ª ed., Santiago: Ed. ACHS, 2003,
- DORFLES, Gillo, *Elogio de la inarmonía*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- ECO, Umberto, *La belleza de la máquinas*, 8ª ed., traducción de María Pons Izazábal, Milán: Lumen, 2007.
- ELECTORAT, Mauricio, *La burla del tiempo*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004.
- EMAR, Juan, *Un año*, Santiago: Editorial Tajamar, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *El Orden del Discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- FUENTES, Isabel, LANATA, Liliana, VILCHES, Eduardo y VIVEROS, Marta, *Oscar Prager: el arte del paisaje*, Santiago: Ediciones ARQ, 1997.
- GALENDE, Federico, *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007.
- , *Filtraciones II: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009.
- , *Filtraciones III: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 90's al 2000)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2011.
- GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, *Chile, arte actual*, Valparaíso:

Ediciones Universitarias de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

HARLAN, Volker, *Joseph Beuys: Que es que ce l'art?*, París: L'Arche, 1992

HARNECKER, Marta, *Haciendo posible lo imposible: la izquierda en el umbral del siglo XXI*, México: Siglo XXI Editores, 1999.

HUNEEUS, Pablo, *En Aquel tiempo: historia de autoridad contra individuo*, Santiago: Editorial Nueva Generación, 1985

KAY, Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Santiago: Ediciones Nómade, 1993.

LARA, Carolina, MACHUCA, Guillermo y ROJAS, Sergio, *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf>, revisado el 27 de agosto de 2013

LENZ, Rodolfo, *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile siglo XIX / Selección de 30 pliegos*, Santiago: Centro Cultural de España, 2003.

LÉRTORA, Juan Carlos (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

LIHN, Enrique, *El circo en llamas: una crítica de la vida*, edición de Germán Marín, Santiago: LOM, 1997.

LUCIE-SMITH, Edward, *Art Today*, London: Phaidon Press, 1995.

MACHUCA, Guillermo, *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011.

MACHUCA, Guillermo, *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*, Santiago: ARCIS, 2006.

MADRID, Alberto, *Gabinete de lectura: poesía visual chilena*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011.

MELLADO, Justo Pastor, *El fantasma de la sequía*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1988.

MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: pensar Cristo* (traducción de Juan José Priego), Barcelona: Herder, 1997.

MILLAS, Hernán y PHILLIPI, Emilio, *Anatomía de un fracaso: la experiencia socialista chilena*, Santiago: Zig-Zag, 1973.

MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Copiar el Edén: arte reciente en Chile*, Santiago: Editorial Puro Chile, 2006.

NEUSTADT, Robert, *Cada día: la creación de un arte social*,

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica*, Buenos Aires: Revista de Occidente, 1939.

OSSES, Mario y VICO, Mauricio, *Un grito en la pared: el cartel chileno, gráfica, hippismo y política*, Santiago: Editorial Ocho Libros, 2009.

PACHECO, Marcelo (ed.) *Berni: escritos y papeles privados*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

PASTOREAU, Michel, *Azul: Historia de un color*, traducción de Nuria Petit Fontserè, Barcelona: Paidós, 2010.

PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, París: Gallimard, 1967.

PIZARRO, Ana (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, vol.3, *vanguardia y modernidad*, São Paulo: Memorial da América Latina / Universidad de Campinas, 1995.

RICHARD, Nelly (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987.

———, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

RICHARD, Nelly, *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973 / Márgenes e Institución: arte en Chile desde 1973*, Melbourne: Art & Text, 1981.

———, *La estratificación de los márgenes: sobre arte, cultura y política/s*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

———, *Lo político y lo crítico en el arte / Artistas mujeres bajo dictadura en Chile*, Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, 2011.

———, *La insubordinación de los signos*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

RISCO, Ana María, *Crítica situada: la escritura de Enrique Lihn sobre artes visuales*, Santiago: Colección Tesis, Departamento de Teoría de las Artes, Programa de Magister en TEHA, Facultad de Artes, Universidad de Chile / LOM, 2004.

RUY SÁNCHEZ, Alberto, *Los demonios de la lengua*, México: Editorial Offset, 1987.

SAEHRENDT, Christian y STEEN, Kittl, *Yo también sabría hacerlo: Entender el arte moderno, anécdotas y curiosidades*, traducción de Eva Nieto Silva, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009.

SIEGEL, Jeanne (ed.) *Art talk: the early 80s*, Nueva York: Da Capo Press, 1988.

STOICHITA, Víctor, *La invención del cuadro: arte, artificios en los orígenes de la pintura europea*,

SUBERCASEAUX, Benjamín, *Jemmy Button*, Santiago: Ercilla, 1965.

THAYER, Willy, *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*, Santiago: Editorial Metales Pesados, 2007.

VALDERRAMA, Miguel, *La aparición paulatina de la desaparición en el arte: fragmentos de una historia del secreto*, Santiago de Chile: Palinodia, 2009.

VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales: Arte contemporáneo en Chile*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

———, *Suma alzada*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.

VARIOS AUTORES, *Roser Bru*, Santiago: Editorial Antártica, 1994.

VARIOS AUTORES, *El paseante*, Número triple: El arte en el fin del siglo, Décimo Aniversario, Madrid: Editorial Gaceta de Siruela, 1995.

VIRNO, Paolo, *Gramática de la multitud*, Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, 2003.

WILLIAMSON, Luz María (ed.), *Patrimonio artístico UC*, Santiago: Ediciones UC, 2010.

ZEGERS, Francisco (ed.) *Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986.

ZERÁN, Faride, *Carmen Waugh: la vida por el arte*, Santiago: Lumen, 2012.

Bibliografía específica

ACCATINO, Sandra, CHIUMINATO, Pablo, CUNEO, Bruno, RISCO, Ana María, VALDÉS, Adriana y ZÚÑIGA, Rodrigo, "Alfredo Jaar: conversaciones en Chile, 2005", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), pp.64-89.

ACCATINO, Sandra, "Estrategias de visualidad", en *JAAR STGO 2006*, pp.208-219.

AMARAL, Aracy, "As duas Américas Latinas ou três, fora do tempo", en DE MORAES, Ana María (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, p.171-183.

ANÓNIMO, "Pablo Rivera", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, p.480.

ANÓNIMO, "Isidora Correa: orgánica objetual", en *Galería Animal 2003* (cat. exp.), p.117-118.

ARDENNE, Paul, "Fernando Prats: otro modo de representar el mundo", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.),

pp.185-197.

ARQUEROS, Gonzalo, "Zona Fantasma: el cuerpo, la noche, la mano izquierda", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat. exp.), pp.14-18.

BALCELLS, Fernando, "Para no morir de hambre en el arte", en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, pp.61-63.

BABAROVIC, Natalia, "Evocación de los viajes", en BUTTON, Jemmy (ed.), *Taxonomías (textos de artistas)*, Santiago: Jemmy Button Inc., 1995, pp.29-37.

BABAROVIC, Natalia, "Hierbas del Pasmo", en *Sobre árboles y madres* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1995, p.5.

BENGOA, Mónica, "Ese rojo tiene demasiado amarillo, todavía. Este azul está muy sucio, le sobra blanco...", en BENGOA et al., *Eduardo Vilches*, p.s/n.

BALCELLS, Fernando, "J.D. Dávila: la ofensiva liberalidad", en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, pp.79-80.

BERRIOS, María y MACHUCA, Guillermo, "Arte y contexto: tres décadas de producción estética en Chile", en MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, pp.65-83.

BONITO OLIVA, Achille, "Joseph Beuys", en SIEGEL, Jeanne (ed.) *Art talk: the early 80s*, Nueva York: Da Capo Press, 1988, pp.77-84.

BRETT, Guy, "Abrir sólo en condiciones indicadas", en *Mundana* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes / Pública Editores, 1997, pp.119-150.

———, "Border Crossings", *Transcontinental: Nine Latin American Artists* (cat. exp.), Manchester: Ikon Gallery, 1990, pp.9-36.

———, "Nothing has been established", *Juan Dávila* (cat. exp.), Sydney: The Miegunyah Press, Museum of Contemporary Art, 2006, pp.2-25.

BRICKEN BALKEN, Debra, "Alfredo Jaar: Lament of the images", en *Alfredo Jaar: Lament of the images* (cat. exp.), Massachusetts: MIT, 1999, pp.13-40.

BRIGGS, Kate, "Paiting, an act of faith: Moments in the work of Juan Davila", en *Juan Dávila: The Moral Meaning of Wilderness* (cat. exp.), Canberra / Brisbane / Melbourne: The ANU Drill Hall Gallery / Griffith University Art Gallery / Monash University Museum of Art, 2010/2011, p.s/n.

BRUNNER, José Joaquín, "Cultura y Sociedad en Chile", en *Chile vive: muestra de arte y cultura* (cat. exp.), Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987, pp.15-22.

- , "Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987, pp. 57-67.
- BUNTINX, Gustavo, "Vi(r)jes", en BUNTINX et al., *El fulgor de lo obscuro*, pp.11-42.
- CAMERON, Dan, "Pintura posible", en *Arturo Duclos: el ojo y la mano* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Osculum Infame Editores, 1995, pp. 30-32.
- CAMNITZER, Luis, "Weltkunst, los sobreentendidos y la mirada arqueológica", *FACE: The Daros Collections*, Zurich: Hatje Cantz, 2009, pp.100-102.
- CAMPAÑA, Claudia, "Editorial", *Cuadernos de Arte*, N°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, p.7.
- CÁNOVAS, Rodrigo, "Diamela Eltit: algunos años antes, algunos años después", en CARREÑO, Rubí (ed.) *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, "La poética del naufragio: la aventura del Gran Sur de Fernando Prats", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), pp.13-29.
- CÍSCAR CASABAN, Consuelo, "Arte de mujeres comprometidas", en RICHARD, Nelly, *Lo político y lo crítico en el arte / Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos, 2011, pp.5-7.
- CRUZ, Jaime, "Memoria fracturada del grabado chileno", en *Jaime Cruz: la memoria del grabador* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes / Casa del Arte Universidad de Concepción, 1994, p.29-37.
- DE LA MAZA, Josefina, "Sobre encuentros y espejismos", en *Transpacífico: un encuentro en Santiago* (cat. exp.), pp.40-44.
- DE NORDENFLYCHT, José, "Historia de mancha: marca, superficie y borde", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, pp.51-55.
- DÉOTTE, Jean Louis, "El arte en la época de la desaparición", en RICHARD, N. (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, pp.149-164.
- DITTBORN, Eugenio y VALDÉS, Adriana, "Una blanca palidez: conversaciones entre Adriana Valdés y Eugenio Dittborn", en *Mapa: pinturas aeropostales* (cat. exp.), Londres: ICA / Witte de With Rotterdam, 1993, pp.94-96.
- ELLENA, Emilio y FARIAS, María Elena, "Sobre algunos artistas en los inicios del Taller 99", en ELLENA, E., FARIAS, M.E., MILLAR, P. y WILLIAMSON, L.M., *Taller 99: 40 años de grabado en Chile, 1956-1966*, Santiago de Chile: Editorial Lom, 1996, pp.27-31.
- ELLENA, Emilio, "Notas sobre dos momentos del grabado chileno", *Cuatro grabadores chilenos* (cat. exp.), Santiago: Galería Cromo, 1977.
- ELTIT, Diamela, "Lástima que seas una Rota", en *Rota* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, p.s/n.
- GALAZ, Gaspar y MUZIO, Flavia, "La ciudadela de Eduardo Vilches", en WILLIAMSON, L.M. (ed.), *Patrimonio artístico UC*, Santiago: Ediciones UC, 2010, p.159.
- GALAZ, Gaspar, "Palabras para un período", *Chile 100 años de artes visuales: 2° período, entre modernidad y utopía 1950-1973* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.
- GONZÁLEZ, Nury, "El colapso de un origen", en BUTTON, Jemmy, *Taxonomías*, pp.51-60.
- GRYNSZTEIN, Madelaine, "About a Place: Recent Art of the Americas", *About a Place: Recent Art of the Americas* (cat. exp.), pp.8-54.
- GUMUCIO, Ignacio, "Laboratorio", *Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven, 1998-2008* (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, 2008, p.s/n.
- GUMUCIO, Ignacio, "La alfabetización del paisaje", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), pp.94-97.
- HERZBERG, Julia, "Historias recuperadas: reflexiones sobre la trayectoria de doce artistas", en *Historias recuperadas: aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982* (cat. exp.), Nueva York: Rutgers, 1993, pp.30-69.
- HONORATO, Paula, "Cita de la historia", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años artes visuales: transferencia y densidad, tercer período, 1973-2000*, pp.108-121.
- JARPA, Voluspa, "La incomodidad de una década", en *Voluspa Jarpa: histeria privada / historia pública* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2002, p.4.
- JIMÉNEZ, José, "Presentación", *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (cat. exp.), p.s/n.
- MACHUCA, Guillermo, "Euforia y desapego", en LARA, Carolina, MACHUCA, Guillermo y ROJAS, Sergio, *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf>, revisado el 27 de agosto de 2013, pp.17-34.

- "El ojo y la mano", en *Arturo Duclos: el ojo y la mano* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Osculum Infame Editores, 1995, pp.7-12.
- "Maltratar la pintura", *Remeciendo al papa: textos sobre artes visuales*, Santiago: ARCIS, 2006, pp.111-132.
- "Maltratar la pintura", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), pp.80-87.
- "Entre el deseo y el temor", en *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*, (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006, pp.5-16.
- "Entre la forma y la fórmula", en *FOB* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1998, p.s/n.
- MALVERDE, Ivette, "Esquizofrenia y literatura: la obsesión discursiva en *El padre mío*, de Diamela Eltit", en LÉRTORA, Juan Carlos (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, pp.155-166.
- MELLADO, Justo Pastor, "De la factura de la imagen a la factura de la narración en la obra de Daniel Tramer", en *El viaje* (cat. exp.), Santiago: Galería de Arte, Centro de Extensión Universidad Católica, 2005, p.s/n.
- "De la zona fantasma a los fantasmas de la zona", en *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat.exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral / Montes de Oca / Rueda, 1996, p.11-18.
- "El sistema de la moda", en *Sobre árboles y madres* (cat. exp.), pp.13-15.
- "Una cartografía de la espiritualidad", en *Fernando Prats: Anástasis* (cat. exp.), Santiago: Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia / Museo Lo Matta, 1997-1998, p.s/n.
- "La novela chilena de Gonzalo Díaz", en *El padre de la patria* (cat. exp.), Santiago: Ediciones Cortina de Humo, 1999, pp.5-54.
- "Trabajar el paisaje", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), envío a la 54ª Bienal de Venecia, Santiago: Polígrafa, 2011, p.199-217.
- MENA, Catalina, "Arturo Duclos: Transit #7", *Galería Animal 2000/2001* (cat. an. exp.), Santiago: Galería Animal, 2001, pp.28-31.
- "El periplo de las cosas", *Pablo Rivera: el sitio de las cosas* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, p.s/n.
- MENNEKES, Friedhelm, "Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), Barcelona: Polígrafa / Diac, 2000, p.s/n.
- MESQUITA, Ivo, "Introducción", en *El deseo en la academia* (cat. exp.), Sao Paulo: Pinacoteca, 1992, pp.15-22.
- MOSQUERA, Gerardo, "Transpacífico", en *Transpacífico: un encuentro en Santiago* (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio la Moneda, 2007, pp.8-12.
- NAVARRETE, Carlos, "I. Paisaje y observación", en BENGÓA, M., NAVARRETE, C., NOVOA, P. y RÍOS, O., *Eduardo Vilches*, Santiago: Edición Eduardo Vilches et al., 2007, s/n.
- II. Xilografía, austeridad y medida", en BENGÓA, M. et al., *Eduardo Vilches*, s/n.
- NAVARRO, Mario, "El índice Republicano", en *Lonquén 2012* (cat. exp.), Santiago: Museo de la Memoria, 2012, pp.21-25.
- NAVARRO, Iván y NAVARRO, Mario, "Las cosas y sus atributos", *Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atributos* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, pp.3-5.
- MADRID, Alberto, "Historia de recolección: bricolaje, archivo y biblioteca", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, pp.122-128.
- MELLADO, Justo Pastor, "El efecto Winnipeg", en *Carthographies* (cat. exp.), pp.125-127.
- "Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973-2000)", VARIOS AUTORES, *Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp.8-23.
- "Breve nota sobre pintura chilena: 1950/88", en *Cirugía plástica* (cat. exp.), pp.13-21.
- "Roberto Matta y Gordon Matta-Clark: la ruptura de una filiación", en *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, pp.51-59.
- MERINO, Roberto, "La ruta de la sal", *Remota: pinturas aeroportales de Eugenio Dittborn* (cat. exp.), Santiago: Pública Editores, 1997, pp.186-190.
- MESQUITA, Ivo, "Juan Dávila", en *Cartografías* (cat. exp.), pp.117-123.
- MUÑOZ, Gonzalo, "Una sola línea para siempre", en ZEGERS, F. (ed.) *Desacato: sobre la obra de Lotty Rosenfeld*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986.

- LÓPEZ, Sebastián, "Gonzalo Díaz", *Shanghai Biennale: Techniques of the Visible* (cat. exp.), Shanghai: Shanghai Art Museum, 2004, pp.84-85.
- NOVOA, Soledad, "Texto de artista (a propósito de una incomodidad)", en *Voluspa Jarpa: histeria privada / historia pública* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2002, p.2.
- OYARZÚN, Pablo, "Jeroglífico de lo sublime", *Gonzalo Díaz: Muerte en Venecia* (cat exp.), 51ª Bienal de Venecia, Pabellón del Instituto Italo-Latino Americano, 2005, p.s/n.
- "Crítica; Historia. Sobre el libro *Márgenes e instituciones* de Nelly Richard", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987, pp.43-51.
- PARCERISAS, Pilar, "Substancia y potencia en el hombre contemporáneo", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), pp.28-47.
- PÉREZ, Carlos, "El recurso de la memoria", en VARIOS AUTORES, *Roser Bru*, Santiago: Editorial Antártica, 1994, p.28.
- "De la pintada promiscuidad", en BUNTINX et al., *El fulgor de lo obscuro*, pp.43-57.
- "La dieta del naufrago", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, pp.189-195.
- "Notas sobre la primera edición de los poemas pintados", en *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- PÉREZ DE ARCE L. Mario, "Prólogo", en FUENTES, Isabel, LANATA, Liliana, VILCHES, Eduardo y VIVEROS, Marta, Oscar Prager: el arte del paisaje, Santiago: Ediciones ARQ, 1997, pp.6-8.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis, "La Lección de Pintura de Eugenio Dittborn", en *Fugitiva* (cat. exp.), p.211-221.
- LÓPEZ, Víctor Hugo, "Fernando Prats", en WILLIAMSON, L.M. (ed.) *Patrimonio Artístico UC*, pp.125-126.
- RICHARD, Nelly, "El ornamento, la mujer y el judío", en *Arturo Duclos: el ojo y la mano* (cat. exp.), pp.60-75.
- "Love o la cita infectada", en BUNTINX et al., *El fulgor de lo obscuro*, pp.59-66.
- "Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes", en *Cirugía plástica* (cat. exp.), Berlín: NGBK, 1989, pp.41-49.
- "Neovanguardia y Posvanguardia: el filo de la sospecha", en DE MORAES BELLUZZO, Ana María (org.) *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*, pp. 185-200.
- "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", en DE MORAES BELLUZZO, A.M. (org.) *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*, Sao Paulo: Fundacao Memorial da América Latina, 1990, pp.185-199.
- "La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social", en MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Copiar el Edén*, pp.103-111.
- RIVAS, Matías, "El retratado", en *Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998* (cat. exp.), Santiago: Municipalidad de Santiago, 1998, pp.30-34.
- ROJAS, Sergio, "Cuerpo, lenguaje y desaparición", en RICHARD, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, pp.177-186.
- SÁNCHEZ, Francisca, "Introducción", en *Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), p.s/n.
- SÁNCHEZ, Francisca y VAN DEN BOOGERD, Dominic, "Francisca Sánchez habla Dominic Van Den Boogerd", en *Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), p.s/n.
- SARLO, Beatriz, "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", en DE MOJICA, Sarah (comp.), *Mapas culturales para América Latina*, 2ª ed, Bogotá: CEJA, 2001, pp.220-229.
- SILVA, Cristián, "The New Ideal Life (El Ekeko)", *Las cosas y sus atributos: Iván Navarro - Mario Navarro* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996, p.15-26.
- SOMMER, Waldemar, "El objeto en el arte", en *El objeto en el arte chileno* (cat. exp.), Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2003.
- SORO, Mario, "El grabado en Chile 1950-1973 en la época de las planificaciones globales", en VARIOS AUTORES, *Chile 100 años artes visuales: segundo período, 1950-1973, entre modernidad y utopía*, Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000, pp.120-129.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, "Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile (a propósito de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard)", en RICHARD, N. (ed.), *Arte en Chile desde 1973*, Santiago: FLACSO, 1987, pp.33-38.
- TORRA, Joan, "Bene ambula!", en *Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), pp.10-27.
- TORRES, Christian, "Instalación eléctrica: la gran lámpara", en *Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atribu-*

tos (cat. exp.), pp. 7-14.

VALDÉS, Adriana, "La trayectoria", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), Santiago: Fundación Telefónica, 2006, p.s/n.

——— "Obra abierta y registro continuo", en GALAZ e IVELIC, *Chile, arte actual*, anexo final, pp.73-74.

——— "No pienses como un artista, piensa como un ser humano: apuntes para una poética de Alfredo Jaar", en *JAAR SCL 2006*, p.48-63.

——— "Ritmo en el corazón", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), pp.276-283.

VALDÉS, Catalina, "Natalia Babarovic", MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Copiar el Edén*, p.190.

——— "Voluspa Jarpa", en MOSQUERA, G. (ed.), *Copiar el Edén*, p.384.

——— "Mario Navarro", MOSQUERA, G. (ed.) *Copiar el Edén*, p.448.

VEGA, Amador, "Eclíptica", en *Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), p.241.

WILLIAMSON, Luz María, "Nury González", en *Fantasmatic* (cat. exp.), Santiago et al.: ACC / MAVI, p.18.

YURKIEVICH, Saúl, "Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad", en PIZARRO, A. (coord.), *América Latina: palabra, literatura e cultura*, pp.89-97.

ZUÑIGA, Rodrigo, "El sitio y la fórmula", en *JAAR SCL 2006* (cat. exp.), pp.112-123.

ZURITA, Raúl, *UABC* (cat.exp.), Amsterdam: Stedelijk Museum, 1990, p.19.

Catálogos

About Place: Recent Art of the Americas (cat. exp.), Chicago: The 76th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Att Publishers, 1995.

Alfredo Jaar: Lament of the images (cat. exp.), Massachusetts: MIT, 1999.

Alfredo Jaar, La política de las imágenes (cat. exp.), Santiago: Metales Pesados, 2008.

Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1998 (cat. exp.), Santiago: Municipalidad de Santiago, 1999.

Arte reciente en Santiago de Chile: Galería Posada del Corregidor, exposiciones 1999 (cat. exp.), Santiago:

Municipalidad de Santiago, 2000.

Arturo Duclos: el ojo y la mano (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, Osculum Infame Editores, 1995.

Cartographies (cat. exp.), Ontario: Winnipeg Art Gallery Press, 1993.

Cartografías disidentes (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2008.

Catálogo 10 años Galería Balmaceda Arte Joven, 1998-2008 (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, 2008.

Cegados por el oro (cat. exp.), Santiago: Galería Tomás Andreu, Editorial AGD&T!, 1998.

Chile 100 años artes visuales: segundo período, 1950-1973, entre modernidad y utopía (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

Chile 100 años de Artes Visuales: tercer período, 1973-2000, transferencia y densidad (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

Chile años 70 y 80: memoria y experimentalidad (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 2011-2012, disponible en: http://www.mac.uchile.cl/educacion/leccion_arte_experimental/cuaderno-correccionnal2806f11.pdf, revisado el 8 de agosto de 2013.

Cuatro grabadores chilenos (cat. exp.), Santiago: Galería Cromo, 1977.

Cuatro grabadores populares del nordeste de Brasil: J. Borges, José Costa Leite, Dila, Mestre Noza (cat. exp.), Santiago: Embajada de Brasil, 1997.

Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile, (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006.

Desde el jardín (cat. exp.), Santiago: Galería Chilena, 1999.

El deseo en la academia (cat. exp.), Sao Paulo: Pinacoteca, 1992.

El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI (cat. exp.), Santiago: Fundación Telefónica, 2004.

El padre de la patria (cat. exp.), Santiago: Ediciones Cortina de Humo, 1999.

El país geométrico: 89 años de arte constructivo en Chile (cat. exp.), Santiago: Corporación Cultural de Las

- Condes, 2010.
- El viaje* (cat. exp.), Santiago: Galería de Arte, Centro de Extensión Universidad Católica, 2005.
- Face to Face, the Daros Collection, Part I* (cat.exp.), Zürich: Daros / Hatje Cantz, 2009.
- Fantasmatic* (cat. exp.), Santiago et al.: ACC / MAVI, 2002-2006.
- Fernando Prats: Deambulatoris* (cat. exp.), Barcelona: Polígrafa / Diac, 2000.
- Fernando Prats: Anástasis* (cat. exp.), Santiago: Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia / Museo Lo Matta, 1997-1998.
- Fernando Prats: Gran Sur* (cat. exp.), envío a la 54° Bienal de Venecia, Santiago: Polígrafa, 2011.
- FOB* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1998.
- Francisca Sánchez: fe ciega* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2007.
- Fugitiva* (cat. exp.), Santiago: Fundación Gasco, 2005.
- Galería Animal 2003* (cat. exp.), Santiago, Galería Animal / Chiletabacos, 2003.
- Galería Animal 2000/2001* (cat. an. exp.), Santiago: Galería Animal, 2001.
- Galería Metropolitana: 2004-2010* (cat. exp.), Santiago: Galería Metropolitana, 2011.
- Gonzalo Díaz: Muerte en Venecia* (cat. exp.), 51ª Bienal de Venecia, Pabellón del Instituto Italo-Latino Americano, 2005.
- Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Guillermo Núñez: retrato hablado* (cat. exp.), Santiago: Museo de Arte Contemporáneo, 1993.
- Historias recuperadas: aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982* (cat. exp.), Nueva York: Rutgers, 1993.
- Iván Navarro / Mario Navarro: las cosas y sus atributos* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996.
- JAAR SCL 2006* (cat. exp.), Santiago: Fundación Telefónica, 2006.
- Jaime Cruz: la memoria del grabador* (cat. exp.), Museo Nacional de Bellas Artes / Casa del Arte Universidad de Concepción, 1994.
- Lonquén 2012* (cat. exp.), Santiago: Museo de la Memoria, 2012.
- Maestros UC: cincuenta años de arte en Chile* (cat. exp.), Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- Mapa: pinturas aeropostales* (cat. exp.), Londres: ICA / Rotterdam: Witte de With, 1993.
- Mundana* (cat. exp.), Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes / Pública Editores, 1997.
- Romera y su tiempo* (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural España, 2001.
- Remota: pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn* (cat. exp.), Santiago: Pública Editores, 1997.
- Rota* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1996.
- Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- Shanghai Biennale: Techniques of the Visible* (cat. exp), Shanghai: Shanghai Art Museum, 2004.
- Siete artistas: facetas del arte contemporáneo japonés* (cat. exp.), México DF: Museo Rufino Tamayo, 1991-1992.
- Sobre árboles y madres* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 1995.
- Taller 99: 40 años de grabado en Chile, 1956-1966* (cat. exp.), Santiago: Lom, 1996.
- Tools* (cat. exp.), Santiago: Galería Posada del Corregidor, 1999.
- Transcontinental: Nine Latin American Artists* (cat. exp.), Manchester: Ikon Gallery, 1990.
- Transpacífico: un encuentro en Santiago* (cat. exp.), Santiago: Centro Cultural Palacio la Moneda, 2007.
- Una acción hecha por otro es una obra de Luz Donoso* (cat. exp.), Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de Las Condes / UC, 2011.
- Voluspa Jarpa: histeria privada / historia pública* (cat. exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2002.
- Zona fantasma: 11 artistas de Santiago* (cat.exp.), Santiago: Galería Gabriela Mistral / Montes de Oca / Rueda, 1996.

Artículos de revistas

- ACCATINO, Sandra, "Monumentos, museos conmemorativos, imágenes vaciadas de representaciones de la historia", *Revista de Crítica Cultural*, n°19, noviembre 1999, pp.48-54.
- ANÓNIMO, "Vilches: su obra", *Cuadernos de Arte*, n°10, Escuela de Arte UC, noviembre 2004, pp.41-45.
- ANÓNIMO, "José Balmes", *Cuadernos de arte*, n°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, pp.9-22.
- ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz", *Cuadernos de Arte*, n°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, pp.41-50.
- ANÓNIMO, "Eduardo Vilches", *Cuadernos de Arte*, n°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, pp.67-80.
- ANÓNIMO, "Alfredo Jaar", *Cuadernos de Arte*, n°12, Escuela de Arte UC, noviembre 2006, pp.59-65.
- ARQUEROS, Gonzalo, "El arte sí tiene secretos", *Revista de Crítica Cultural*, n°12, noviembre 2006, pp.30-47.
- BALMES, José, "El desafío de una pintura política (entrevista de L. Bocaz)", *Revista Araucaria de Chile*, n° 1, primer trimestre 1978, p.135-140.
- BABAROVIC, Natalia, "El paisaje fuera de cuadro: Dittborn, Altamirano y Díaz", *Cuadernos de Arte*, N°9, Escuela de Arte UC, noviembre 2003, pp.97-108.
- CÁCERES, Jenny, "Las obras perdidas del Diego Portales", *Revista Que Pasa* N°1914, 14 diciembre 2007, pp.22-31.
- CELEDÓN, Pedro, "La figura de Eduardo Vilches en el contexto de la Escuela de Arte UC", *Cuadernos de Arte*, N°10, noviembre 2004, pp.63-96.
- CAISTOR, Nick, "Transcontinental: Nine Latin American Artists", *Art Monthly*, n°20, 1993, p.136.
- DELAPORTE, Francois, "El espejo del alma", traducción Rodrigo Zapata Cano, *Artes, la revista*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Antioquía, 7(4), enero-junio 2004, pp.77-90.
- DONOSO, Paula, "Justo Pastor Mellado: Valparaíso con ojo de crítico", *Vivienda y Decoración*, 26 de enero de 2013, pp.40-42.
- ESCAMEZ, Julio y MEISSNER, Eduardo, "Diálogo acerca de la pintura mural", *Revista Atenea*, n°428, Universidad de Concepción, 1973, pp.141-158.
- FIELBAUM, Alejandro, "Memoria, patrimonio y postdictadura", *Revista de Corporación Chilena de Estudios Históricos*, n°1, octubre 2009, pp.6-27.
- GALAZ, Gaspar, "Reflexiones sobre el paisaje chileno", *Cuadernos de Arte*, n°9, Escuela de Arte UC, noviembre 2003, pp.79-96.
- GARFIA, Hernán, "XLV Exposición Internacional de Arte", *Diseño*, n°21, septiembre/octubre, p.62.
- HONORATO, Paula, "Sensación y pintura en Deleuze", *Aisthesis*, N° 47, julio 2010, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.272-283.
- IRIARTE, María Elvira, "Fernando Prats, Iglesia de la Divina Providencia, Santiago de Chile", *Art Nexus*, N° 27, febrero-abril 1998, pp.100-101.
- KLOTZ, Mathias, "El fin de la violencia", *Vivienda y Decoración*, N°887, 6 de julio de 2013, p.122.
- KATUNARIC, Cecilia, "CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura", *Pandora: revue d'études hispaniques*, n°8, 2008, pp. 297-308.
- KAY, Ronald, "Rewriting", en *Manuscritos*, n°1, 1975, pp.25-32.
- LAGOS, Jorge, "Retórica de la imagen en Anteparaíso de Raúl Zurita", *Estudios filológicos*, n°45, junio 2010, pp.49-55.
- LEYTON, Beatriz, "Historia del grabado: notas y testimonios sobre el curso de Eduardo Vilches", *Cuadernos de Arte*, n°10, Escuela de Arte UC, noviembre 2004, pp.97-109.
- LIHN, Enrique, "Reflexiones sobre un ensayo de Jorge Elliott", *Anales de la Universidad de Chile*, septiembre-diciembre, 1963, pp.154-173.
- LONGONI, Ana, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", *Revista de Crítica Cultural*, n°19, noviembre 1999, pp.22-27.
- MACHUCA, Guillermo "Pasión y desapego: 9 notas sobre el arte chileno actual", *Canecolón*, n°9, noviembre 2005-febrero 2006, Buenos Aires, pp.4-6.
- MELLADO, Justo Pastor, "Contingencia", *Cuadernos de/para el análisis*, n°1, diciembre 1983, pp.70-76.
- MELLADO, Justo Pastor, "Ahora Chile", *Cuadernos de/para el análisis*, n°1, diciembre 1983, pp.77-81.
- MENA, Catalina, "Arte joven en Chile 1986-1996, Museo Nacional de Bellas Artes", *Art Nexus*, N°70, abril-junio 1997, p.130.
- MUÑOZ, Carmen, "Emma Malig", *Cuadernos Chilenos*, Departamento de Comunicaciones del Ministerio de Relaciones Exteriores (DICOEX), N°2, 2003, p.29.

MURRIA, Alicia, "ARCO y Latinoamérica", *Arte en Colombia*, n°70, abril-junio 1997, pp.105-106.

NAVARRETE, Carlos, "El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)", *Revista de Arte UC*, N°12, Escuela de Arte UC, 1995, pp.8-12.

PÉREZ, Carlos, "Bye, Bye, Love", *Revista de Crítica Cultural*, n°13, octubre 1996, pp.46-51.

RAWES, Peggy, "Review Books: Juanito Laguna", *Art & Design*, 43, 1995, p.X.

RICHARD, Nelly, "El género de la lectura y la lectura de los géneros", *Número Quebrado*, n°1, septiembre-diciembre, 1988, pp.15-17.

SWINBURN, Daniel, "Eduardo Vilches: la memoria transparente de un artista", *Cuadernos de Arte*, N°10, noviembre 2004, pp.11-33.

VALDÉS, Adriana, "Alfredo Jaar: 'Soy un arquitecto que hace arte'", *Revista Arq*, n°70, diciembre 2008, pp.10-11.

WOLFF, Alejandra, "Perspectiva y marco: narrativas urbanas en la pintura chilena de los noventa", *Revista Nuestra América*, n° 7, agosto-diciembre 2009, pp.17-28.

ZURITA, Raúl, "Nel mezzo del cammin", *Revista CAL*, n° 2, Julio 1979, pp.10-11.

Artículos de prensa

ALTAMIRANO, Carlos, "Entrevista", *El Mercurio*, 27 de agosto de 2006, p.E13.

ANÓNIMO, "25 años de universidades privadas", *El Mercurio*, 23 de abril de 2006, pp. E14-15.

ANÓNIMO, "La muestra del Mavi en detalle", *El Mercurio*, 21 de febrero de 2010, p.E3.

ANÓNIMO, "Horacio Larraín: creador de los Atrapanieblas", *El Mercurio*, 8 de abril de 2012, p.E7.

ANÓNIMO, "Los líderes del movimiento del 67'", *El Mercurio*, 10 de septiembre 2011, p.C14.

CONTARDO, Óscar, "La conexión de la sicodelia con el cartel chi-

leno", *El Mercurio*, 13 de diciembre de 2009, p.E6-7.

_____, "Semiótica: la vida de los signos", *El Mercurio*, 29 de septiembre de 1996, p.E24.

_____, "La Trienal y la invención del paisaje chileno", *El Mercurio*, 27 de septiembre de 2009, p.E2.

ESPINOSA, Denisse, "Matilde Pérez y Eduardo Vilches lideran carrera por el Premio Nacional de Arte", *La Tercera*, 15 de julio de 2011, p.51.

_____, "Iván Navarro y su faceta musical: 'En Chile, la música es más interesante que el arte'", *La Tercera*, 30 de marzo de 2012, p.71.

GARCÍA, Macarena, "Diseño latino para el mundo", *El Mercurio*, 28 septiembre 2008, p.E14-15.

_____, "VI Bienal de Arte: los temas del arte político actual", *El Mercurio*, 27 de enero de 2008, p.E14.

_____, "Atreverse a hablar de belleza", *Artes y Letras, El Mercurio*, 3 de abril de 2005, p.E22.

GARCÍA, Gabriela, "La historia de la abortada exposición de afiches de 1973", *La Tercera*, 12 de junio de 2011, p.76.

GARCÍA-HUIDOBRO, Soledad, "Alfredo Jaar: 'Quiero cambiar el mundo'", *La Tercera*, 24 de junio de 2012, p.76.

LEVI STRAUSS, David, "Un mar de penas no es un proscenio: acerca de los proyectos sobre Ruanda de Alfredo Jaar", *El Mercurio*, 28 de junio de 1998, p.E24.

LOEBELL, Ricardo, "Los Diez. La primera generación X", *Revista de Libros, El Mercurio*, 25 febrero 2007, p.9.

MERINO, Roberto, "El terremoto madre", *Las últimas noticias*, 15 de marzo de 2010, p.13.

ORTIZ DE ROSAS, Marilú, "La poesía de los 90 de Argentina, Perú y Chile", *El Mercurio*, 31 mayo 2012, p.A14.

_____, "Iván Navarro iluminará la Bienal de Venecia", *El Mercurio*, 19 de abril DE 2009, p.A24.

SILVA, José Ignacio, "Humanizando el arte: entrevista", *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago: 23 de marzo de 2003, p.E16.

SILVA ASTORGA, Daniela, "Juan Castillo: el hombre de los sueños", *El Mercurio*, 11 de agosto de 2012, p.A18.

_____, "Juan Domingo Dávila. Trae su obra después de 15 años sin exponer en Chile", *El Mercurio*, 15 de noviembre de 2011, p.A16.

SOMMER, Waldemar, "Eduardo Vilches: tránsitos de un grabador", *El Mercurio*, 16 de septiembre de 2007, p.E15.

——— "Eduardo Vilches: contraste de absolutos", *El Mercurio*, 26 de agosto de 2007, p.E16.

TIRADO, Pablo, "La influencia chilena de la campaña del 'No' en la publicidad chilena", *El Mercurio*, 11 de agosto de 2012, p.B14.

TIRONI, Eugenio, "Posmodernos", *El Mercurio*, 30 de mayo de 2006, p.A3.

VALDÉS, Cecilia, "Eduardo Vilches inaugura gran instalación en Galería Gabriela Mistral", *El Mercurio*, 12 de agosto de 2007, p.E22.

——— "Natalia Babarovic: 'La pintura no ha perdido su poder como lenguaje'", *El Mercurio*, 7 de agosto de 2011, pp.E12-13.

WARNKEN, Cristián, "Columna de Opinión", *El Mercurio*, 12 de abril 2012, p.A3.

——— "Editorial", *El Mercurio*, 18 de agosto de 2011, p.A3.

Material en línea

AMEZCUA, José y SANZ, Noemí, *Accionismo Vienes: ¿Arte o Violencia?*, Doctorandos Departamento de Filosofía de la Universidad de Oviedo, disponible en: <http://msbunbury.bitacoras.com/accionismo%20vienes.htm>, revisado 24 de septiembre de 2011.

ANDAUR, Rodolfo, "Locus Amounus/Trinitas", *Rodolfo Andaur* [en línea], publicado julio 2009, disponible en: <http://rodolfoandaur.com/portfolio/locus-amoenustrinitas/>, revisado el 22 de marzo de 2013.

ANÓNIMO, "Aeroposta argentina", *Gran Portal de la Aviación* [en línea], disponible en: <http://www.granportalaviacion.com/argentina-aerolineas-aeroposta-argentina/>, revisado el 11 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "Ante América", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam02.htm>, revisado el 6 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, *Archivo Chile: biografía, obra, cronología y bibliografía de Nicanor Parra*, Santiago: Centro de Estudios Miguel Enríquez, disponible en: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/d/npde0002.pdf, revisado el 24 de junio de 2013.

ANÓNIMO, "Artistas chilenas despliegan su universo en la exposición 'Del Otro Lado'", *El Mercurio* [en línea], 8 de noviembre de 2006, disponible en: [http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/11/08/235378/artistas-chilenas-despliegan-su-universo-en-la-](http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/11/08/235378/artistas-chilenas-despliegan-su-universo-en-la-exposicion-del-otro-lado.html)

[exposicion-del-otro-lado.html](http://www.emol.com/noticias/magazine/2006/11/08/235378/artistas-chilenas-despliegan-su-universo-en-la-exposicion-del-otro-lado.html), revisado el 16 de marzo de 2012.

ANÓNIMO, "Arturo Duclos 4", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam12d.htm>, revisado el 6 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "Chile años 70 y 80, memoria y experimentalidad: Alfredo Jaar", *Colección Arte Experimental* [en línea], Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, disponible en: http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/alfredo-jaar.pdf, revisado el 8 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "Chileno Alfredo Jaar inaugura PhotoEspaña 2011 en Portugal", *La Nación* [en línea], publicado 27 de julio de 2011, disponible en: <http://www.lanacion.cl/chileno-alfredo-jaar-inaugura-photoespana-2011-en-portugal/noticias/2011-05-27/093208.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "Cinco artistas chilenos reflexionan sobre la ciudad en la XI Bienal de La Habana", *Revista Escáner Cultural* [en línea], disponible en: <http://revista-escaer.cl/node/6171>, revisado 16 de mayo de 2012.

ANÓNIMO, "Claudio Correa / Sebastián Preece", *Galería D21* [en línea], octubre 2010, disponible en: <http://www.departamento21.cl/correapreece/>, revisado 22 de junio de 2011.

ANÓNIMO, "De la pintura como registro y del arte como historia", *Escuela Yoga Clásico* [en línea], disponible en: <http://www.escuelayogaclasico.cl/alerta/poemas/pintura.htm>, revisado el 11 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "El arte de escalar", de Pablo Rivera", *Panoramas Gratis* [en línea], disponible en: <http://panoramas-gratis.cl/agenda/2010/07/23/el-arte-de-escalar/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.

ANÓNIMO, "Encuentro Internacional de Espacios de Arte Independientes", *Hoffmann's House* [en línea], <http://www.hoffmannshouse.com/eiei/espacios/espacios-10.htm>, revisado el 13 de septiembre de 2013.

ANÓNIMO, "Eugenio Dittborn es Premio Nacional de Artes Plásticas", *La Nación* [en línea], 29 de agosto de 2005, disponible en: <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20050829/pags/20050829200126.html>, revisado el 11 de agosto de 2013.

ANÓNIMO, "Homeless Lamp. The juice sucker", *Arte y Crítica* [en línea], 4 de marzo de 2006, disponible en: http://antiguo.arteycritica.org/index.php?option=com_content&task=view&id=247&Itemid=26, revisado 6 de junio de 2010.

- ANÓNIMO, "El documento como organismo vivo", *Vaticanochico* [en línea], disponible en: <http://vaticanochico.com/es/exp/d7-se-lanza-el-documento-como-organismo-vivo/>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Emma Malig presenta sus obras más recientes en Galería Animal", *800* [en línea], publicado 22 de julio de 2009, disponible en: <http://noticias.800.cl/archives/5669>, revisado el 22 de mayo de 2011.
- ANÓNIMO, "Iván Navarro en Prospect New Orleans, la biennial internacional de EEUU", *Artishock* [en línea], publicado el 10 de diciembre de 2010, disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/12/ivan-navarro-en-prospect-new-orleans-la-biennial-internacional-de-eeuu/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz intervendrá fachadas de dos galerías de Santiago", *Facultad de Economía y Negocios* [en línea], Universidad de Chile, disponible en: <http://www.fen.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=81310>, revisado el 19 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Gonzalo Díaz", *Premio Altazor* [en línea], disponible en: <http://www.premioaltazor.cl/gonzalo-diaz-unidos-en-la-gloria-y-en-la-muerte/>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Guillermo Deisler" [en línea], *Artistas plásticos chilenos*, Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, disponible en: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=407>, revisado el 21 de junio de 2013.
- ANÓNIMO, "Grabados chileno de la Pinacoteca en el extranjero", *Revista UDEC* [en línea], n°624, Universidad de Concepción, mayo 2008, disponible en: <http://www2.udec.cl/panorama/p624/cultura01.htm>, revisado el 9 de enero de 2013.
- ANÓNIMO, "Historia del video en Chile", *U-Matic* [en línea], disponible en: <http://www.umatic.cl/histch8.html>, revisado el 8 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Huffpost arts interviews Iván Navarro", *Huffington Post* [en línea], disponible en: http://www.huffingtonpost.com/2012/02/02/huffpost-arts-interviews_n_1251101.html#s662603, revisado 16 mayo 2012.
- ANÓNIMO, "Introduction – UARCIS – Universidad de Arte y Ciencias Sociales", disponible en: http://www.saat-chi-gallery.co.uk/artcolleges/InfoAll/introduction/ac_id/2161, revisado el 5 de junio de 2013.
- ANÓNIMO, "Jardín en préstamo", *Alicia Villarreal* [en línea], disponible en: <http://www.aliciavillarrealchile.cl/villarreal/proyectos.swf>, revisado 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Juan Castillo: identidad marginal", *La mirada implacable* [en línea], disponible en: <http://juancastilloi-dentmarg.blogspot.com/2008/06/entre-las-muchas-cosas-que-podran.html>, revisado 7 de julio de 2013.
- ANÓNIMO, "Juan Dávila", *Artistas Plásticos Chilenos* [en línea], Museo Nacional de Bellas Artes, disponible en: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1314>, revisado el 7 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Línea discontinua – Isidora Correa", *Sala Gasco* [en línea], disponible en: http://www.salagasco.cl/sala_expo_actual_19082011.html, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Más de cincuenta espacios de arte contemporáneo integran el circuito off chacoff", *Artishock* [en línea], disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/09/mas-de-50-espacios-de-arte-contemporaneo-integran-el-circuito-off-chacoff/>, revisado 16 de marzo 2013.
- ANÓNIMO, "Muestra del chileno Alfredo Jaar inaugura en PhotoEspaña 2011 en Portugal", *El Mercurio* [en línea], disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/05/27/483977/muestra-del-chileno-alfredo-jaar-inaugura>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- ANÓNIMO, "Nuevo libro: 'Escritura de alta tensión', entrevista a Roberto Hozven", *Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, disponible en: http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=537:nuevo-libroescritura-de-alta-tensionq-entrevista-a-roberto-hozven&catid=42:literatura&Itemid=401, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Pabellón de urgencia: construyendo utopías", *Artishock* [en línea], 31 de mayo de 2013, disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/05/pabellon-de-la-urgencia-reconstruyendo-utopias/>, revisado el 12 julio de 2013.
- ANÓNIMO, "Patrick Hamilton", *Museo de Arte Contemporáneo*, Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrositio/expoemergentes2.html>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Sobre el museo", *Museo de la Memoria* [en línea], disponible en: <http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/>, revisado el 24 de mayo de 2013.
- ANÓNIMO, "Tratado del entendimiento humano", *Museo de Arte Contemporáneo* [en línea], Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/anteriores/diciembre2001/tratado>.

- [html](#), revisado el 31 de julio de 2013.
- ANÓNIMO, "Vida: Concurso Internacional de arte y vida artificial", *Revista Punto de Fuga* [en línea], publicado 7 de noviembre de 2008, disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=179>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- ANÓNIMO, "Violent Frames", *Galería González y González* [en línea], septiembre-noviembre 2012, disponible en: <http://gonzalezzygonzalez.org/files/comunicado-violent-frames.pdf>, revisado 22 marzo 2013
- ARRIBAS, Victoria, "Distrito4 acoge la obra de Iván Navarro: 'Tener dolor en el cuerpo del otro'", *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en línea], publicado el 22 de noviembre de 2010, disponible en: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/distrito4-acoge-la-obra-de-ivan-navarro-tener-dolor-en-el-cuerpo-del-otro/>, revisado el 2 de marzo de 2013.
- BATALLÉ, Jordi, "Emma Malig: Terra Bruna", *RFI* [en línea], publicado el 9 de febrero de 2010, disponible en: http://www.rfi.fr/actues/articles/122/article_14468.asp, revisado el 22 de mayo de 2011.
- BENAVENTE, Roberto, "El Vice-Amirante Robert Fitz-Roy", *Revista Marina* [en línea], publicado junio 2005, disponible en: www.revistamarina.cl/revistas/2005/6/benavente.pdf, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- BERNASCHINA, Vicente y SOTO, Paulina, *La épica artística de avanzada: la palabra autoritaria*, Santiago: Historia Crítica, 2011, disponible en: <http://www.historia-critica.cl/pdf/capitulo5final.pdf>, revisado el 28 de junio de 2013.
- BISAMA, Álvaro, "Literatura: el poderoso antirretrato" *Qué Pasa* [en línea], publicado 27 de abril de 2012, disponible en: <http://www.quepasa.cl/articulo/opinion--posteos/2012/04/20-8421-9-literatura-el-poderoso-antirretrato.shtml>, revisado el 27 de junio de 2013.
- BRUGNOLI, Francisco, "Desde Otro Sitio/Lugar: MAC Santiago en NMCA Seúl", *Museo de Arte Contemporáneo* [en línea], Facultad de Artes de la Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrositio/brugnolicomp.pdf>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- BUNTINX, Gustavo, "Identidades póstumas: el momento chamánico en Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz", disponible en: http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Buntinx_chaman.pdf, revisado el 15 de agosto de 2013.
- BURGOS, Juan, "Una mirada a la XII Bienal de El Cairo", *La Red 21* [en línea], publicado el 12 de febrero 2011, disponible en: <http://www.lr21.com.uy/cultura/441262-una-mirada-a-la-xii-bienal-de-el-cairo>, revisado 6 de junio 2011.
- CABALLERO, Alberto, "Tres ejemplos sobre el objeto/resto", *Alberto Caballero* [en línea], publicado junio 2011, disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/articulas/caballero/TresEjemplosSobreelObjetoResto.htm>, revisado el 24 de junio de 2013.
- C.A.D.A., *Ruptura*, Santiago: Ediciones C.A.D.A., 1982, p.3, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/93165248/Colectivo-acciones-de-Arte-RUPTURA-Ediciones-C-A-D-A>, revisado el 7 de julio de 2013.
- CALVO, Ingrid, FONTECILLA, José Tomás y RIVERA, Enrique, "'El color me ayudó a descubrir el arte': conversación con Eduardo Vilches", *Proyecto Color* [en línea], publicado agosto 2011, disponible en: <http://www.proyectacolor.cl/2011/08/20/el-color-me-ensena-a-descubrir-el-arte-conversacion-con-eduardo-vilches/>, revisado el 2 de agosto de 2013.
- CAMERON, Dan, "Arturo Duclos", *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango* [en línea], disponible en: <http://www.ban-repcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam12a.htm>, revisado el 22 de agosto de 2013.
- CÁRDENAS, Elisa, "Paginas para pensar se unen en Documenta", *El Mercurio* [en línea], 20 de febrero de 2007, disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={64302a33-2c39-461b-a632-539f445cf2c3}>, revisado el 2 de agosto de 2013.
- CONTARDO, Óscar, "El palacio en la población callampa: Departamento de Estudios Humanísticos, historia y mito", *El Mercurio* [en línea], publicado el 4 abril 2004, disponible en: <http://letras.s5.com/rt300911.html>, revisado el 27 de junio de 2013.
- CORNEJO, Laura, "El logro del fracaso: la Bienal de Venecia y su Palacio Enciclopédico", *Artishock* [en línea], 1 de julio de 2013, disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/07/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopedico/>, revisado el 12 de julio de 2013.
- ELTIT, Diamela, "Mirar la cultura como matriz", *Página 12* [en línea], 19 de diciembre de 2002, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/arte/11-14246-2002-12-19.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- EQUIPO CURATORIAL, "Rúbrica, diez días las 24 horas del día", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: <http://www.portaldelarte.cl/agenda/instalaciones/2003/rubrica.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- ESCHER, Joris, "Juegos mentales: la pintura según Ignacio

- Gumucio", *Crítica* [en línea], publicado el 20 de abril de 2006, disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/juegos-mentales-la-pintura-segun-ignacio-gumucio>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- FLORIT, Andrés, "Francisco Brugnoli: 'Luz Donoso es una artista que merece mucho reconocimiento'", *Facultad de Artes* [en línea], Universidad de Chile, disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/44669/francisco-brugnoli-luz-donosos-merece-mucho-reconocimiento>, revisado el 21 de junio de 2013.
- GARCÍA, Francisca, "Puesta en valor de una tradición invisible: Guillermo Deisler y la poesía visual chilena", *Revista Laboratorio* [en línea], n° 3, 2010, Universidad de Playa Ancha, disponible en <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/1-puesta-en-valor-de-una-tradicion-invisible-guillermo-deisler-y-la-poesia-visual-chilena/>, revisado el 24 de septiembre 2011.
- JARPA, Voluspa, "Voluspa Jarpa", *Arte Sur* [en línea], disponible en: <http://www.arte-sur.org/es/artistas/voluspa-jarpa-2/>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- LARRAÍN, Horacio, "Oasis de niebla chilenos en Documenta-13", *Eco-Antropología* [en línea], disponible en: <http://www.eco-anthropologia.blogspot.com/2012/07/oasis-de-niebla-chilenos-en-documenta.html>, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- LEHYT, Cristóbal, "Colonia como modelo de arte", *Artishock* [en línea], disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/11/colonia-como-modelo-de-arte-critico/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- LONGONI, Ana, "'Vanguardia' y 'revolución', ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70", *Arte nuevo* [en línea], disponible en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/vanguardia-y-revolucion-ideas-fuerza-en.html>, revisado el 28 de junio de 2013.
- MAY, Catalina, "El regreso de Guillermo Núñez, Premio Nacional de Arte 207: el artista que por hacer jaulas terminó enjaulado" *The Clinic* [en línea], publicado el 26 de julio de 2009, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2009/07/26/el-regreso-de-guillermo-nunez-premio-nacional-de-artes-2007-el-artista-que-por-hacer-jaulas-termino-enjaulado/>, revisado el 19 de junio de 2013.
- MEJÍA, Iván, "Memoria vs olvido: la relación entre arte y política en Argentina, Chile y Perú", *Escritos sobre Arte* [en línea], disponible en: <https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/memoria-vs-olvido>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- MONTECINO, Sonia y VALDÉS, Adriana, "Muestras de género", *Visual Art Chile* [en línea], disponible en: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/8_monte-cino.htm, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- NIALL, Binns, "Diccionario del antipoeta", *El País* [en línea], publicado 19 abril 2012, disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/19/actualidad/1334832792_151264.html, revisado el 19 de junio de 2013.
- BRU, Roser, "Taller 99", *Taller 99* [en línea], disponible en: <http://www.taller99.cl/taller99.html>, revisado el 9 de enero de 2013.
- DE MESA, José y GISBERT, Teresa, "Técnicas de pintura colonial", *Unión Latina* [en línea], disponible en: <http://www.unilat.org/virtualemuseum/datas/expositions/anges/etudes/9Es.htm>, revisado el 13 de septiembre 2013.
- DÍAZ, Wenceslao y SCHWEMBER, Enrique, "Ricardo Mac-Kellar, 50 años en la pintura chilena: entrevista" [en línea], Santiago, 2008, p. 17, disponible en http://www.vamosviendo.cl/textos/ricardo_mac_kellar.pdf, revisado el 9 de enero de 2013.
- DONOSO, Catalina, "Dios no lee el Mercurio: una acción poética de la ironía como revuelta", *Bifurcaciones* [en línea], n°8, 2008, disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/008/diosnolee.htm>, revisado el 7 de Julio de 2013.
- DORR, Mariano, "Madre poesía", *Página 12* [en línea], publicado marzo 2010, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3748-2010-03-07.html>, revisado el 7 de julio de 2013.
- DÍAZ, Isis, "Pablo Rivera: la ambigüedad es una cuestión permanente en mi trabajo", *Facultad de Arte* [en línea], Universidad de Chile, publicado 9 de agosto 2010, disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/64484/pablo-rivera-la-ambigüedad-es-una-cuestion-permanente-en-mi-trabajo>, revisado el 22 de mayo de 2011
- , "Nury González: Chile está lleno de exilios metafóricos", *Facultad de Artes* [en línea], Universidad de Chile, publicado 7 de diciembre 2012, disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/87455/nury-gonzalez-chile-esta-lleno-de-exilios-metaforicos>, revisado el 10 de septiembre de 2013.
- GALLARDO, Ernesto, "Crónica ilustrada: corrección de varios lapsus sobre escritos de la vida y obra de Roberto Matta" *Revista Escáner* [en línea], disponible en: <http://www.revista.escaner.cl/node/5032>, revisado el 9 de enero de 2012.
- GALLO, Macarena, "Eugenio Dittborn, artista: 'Si seguía en

- la Trienal mi trabajo estaría instalado como una mierdita", *The Clinic* [en línea], publicado 13 de octubre de 2009, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2009/10/13/eugenio-dittborn-artista-%E2%80%99Csi-seguia-en-la-trienal-mi-trabajo-estaria-instalado-como-una-mierdita/>, revisado el 26 de julio de 2013.
- "Daniel Lopez Show. Artistas intervienen formularios del banco de los Luksic", *The Clinic* [en línea], publicado 11 de octubre de 2012, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2012/10/11/artistas-intervienen-formularios-del-banco-de-los-luksic/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- GODOY, Francisco, "conelchilenoresistente, Solidaridad: Chile Vive, una exposición en España contra el Chile dictatorial", *Aisthesis* [en línea], n°48, diciembre 2010, pp.186-204, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200012, revisado el 14 de junio de 2013.
- "Cambios de temporada en el sistema del arte chileno: el caso Hoffmann's House", *Crítica* [en línea], publicado 27 de marzo de 2009, disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/cambios-de-temporada-en-el-sistema-del-arte-chileno-el-caso-hoffmann's-house>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- "Otros lugares para el arte (recomponiendo el lugar del arte en Galería Metropolitana)", *Emergencia* [en línea], disponible en: <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/godoy/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- GÓMEZ-MOYA, Cristián, "Iluminados en Documenta 12: a la sombra de Gonzalo Díaz", *Crítica* [en línea], disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/iluminados-en-documenta-12-a-la-sombra-de-gonzalo-diaz>, revisado el 7 de julio de 2013.
- GONZÁLEZ, Maximiliano, "Globalización y apagón cultural de fin de siglo", *Orno* [en línea], disponible en: http://www.orno.cl/globalizacion_apagon, revisado el 10 de julio de 2013.
- HERRASTI, Pedro, "La teología de la liberación" *La verdad católica* [en línea], folleto evangélico n° 614, disponible en: <http://laverdadcatolica.org/LaTeologiadelaliberacion.htm>, revisado el 9 de enero de 2013.
- HITE, Katherine, "Chile: los caminos de la historia y la memoria. La superación de los silencios oficiales en el Chile posautoritario", *Historizar el pasado vivo de América Latina* [en línea], disponible en: http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Chile%3A+los+caminos+de+la+historia+y+la+memoria&titulo=La+superaci%C3n+de+los+silencios+oficiales+en+el+Chile+posautoritario, revisado 19 de junio de 2013.
- HONORATO, Paula y MUÑOZ, Luz, *Recomposición de escena: ocho publicaciones de artes visuales en Chile, 1975-1981* [en línea], 2003, disponible en: <http://www.textos-dearte.cl/recomposicion/index.html>, revisado el 27 de junio de 2013.
- ILLANES, Carol, "A la espera de ver los signos arder", *Arte y crítica* [en línea], disponible en: <http://www.arteycritica.org/ensayos/a-la-espera-de-ver-los-signos-arder-critica-curatoria-y-arte-de-mujeres/>, revisado 16 de marzo de 2012.
- ISE, María Laura, "Representaciones del arte latinoamericano en el exterior: apuntes para visualizar y delimitar una problemática", *Pacarina del Sur* [en línea], disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior>, revisado el 27 de agosto de 2013.
- JODOROWSKY, Alejandro, "Lihn por Jodorowsky" [en línea], disponible en: <http://poetaenriquehlin.blogspot.com/2009/04/lihn-por-jodorowsky.html>, revisado el 9 de enero de 2013.
- KRAUSS, Rosalind, "1977 la exposición *Pictures*", publicado en *Arte desde 1900*, Madrid: Ediciones Akal, 2006, disponible en: http://octubredesantiago.blogspot.com/2010_04_01_archive.html, revisado el 15 de agosto de 2013.
- LARA, Carolina, "Iván Navarro: no creo que existan estrategias de éxito artístico", *Revista Excelencias* [en línea], disponible en: <http://www.revistasexcelencias.com/en/arte-por-excelencias/editorial-8/entrevista/ivan-navarro-%E2%80%99Cno-creo-que-existan-estrategias-de-exito-a>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- LEÓN, Benjamin, "Mandrágora: Surrealismo chileno", *Poesía, Literatura y Arte* [en línea], n°5, mayo 2008, disponible en: <http://www.editorialalatre.com/articulo/115/mandragora-surrealismo-chileno>, revisado el 9 de enero de 2013.
- MAIL, Merz, *Poesía fonética y sonora: vanguardias históricas del siglo XX* [en línea], disponible en: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>, revisado el 27 de junio de 2013.
- MALDONADO, Sandra, "Reportaje a Raúl Zurita", *Lakúma Pusáki: el fuego en el agua*, invierno 2006, disponible en: http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm, revisado el 07 de julio de 2013.

MARFÁN, Alejandra, "¿Dónde están?", *POTQ* [en línea], disponible en: <http://potq.cl/2007/12/25/%C2%BFdonde-estan-%E2%80%93ivan-navarro/>, revisado el 13 de septiembre de 2013.

MEDALLA CONTRERAS, Tania, "Las fotografías que hieren: de la memoria de la ausencia a la memoria de la posibilidad", *Revista Afuera* [en línea], n°12, junio 2012, disponible en: <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=55&nro=12>, revisado el 15 de agosto de 2013.

MELLADO, Justo Pastor, "Emilio Ellena: la coherencia de una colección", *Justo Pastor Mellado* [en línea], publicado enero de 2005, disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=170&Itemid=28>, revisado el 9 de enero de 2013.

——— "El curador como constructor", *Se Piensa* [en línea], disponible en: http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf, revisado el 27 de agosto de 2013.

——— "El alto riesgo de las reposiciones de obras", *Justo Pastor Mellado* [en línea], 13 de enero de 2005, disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=162&Itemid=28>, revisado el 11 de agosto de 2013.

——— "Noción escena avanzada", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/justo_mellado/nocion.htm, revisado el 11 de Julio de 2013.

——— "Eugenio Dittborn: la coyuntura 1976-1977", disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=212>, revisado el 14 de junio de 2013.

——— "Arte chileno: política de un significante 1", *Justo Pastor Mellado* [en línea], 3 de marzo de 2005, disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=225&Itemid=28>, revisado el 27 de julio de 2013.

——— "Algunas hipótesis sobre las dos grandes transferencias del arte chileno contemporáneo", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=607>, revisado el 15 de agosto de 2013.

——— "Historia local de un desencuentro radical", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=635&Itemid=28>, revisado el 6 de agosto de 2013.

——— "Luis Camnitzer", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/>

[edicion/index.php?option=content&task=view&id=341&Itemid=28](http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=341&Itemid=28), revisado el 6 de agosto de 2013.

——— "De cómo la obra de Pablo Rivera desmonta la impostura política de la promoción popular", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/07_julio_2002/20020702.html, revisado el 22 de mayo de 2013.

——— "Notas sobre 'Los hijos de la dicha', pintura de G. Díaz (1980)", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2003/07_junio/20030721.html, revisado el 15 de agosto de 2013.

——— "51 notas al pie de la letra", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=155&Itemid=28>, revisado el 15 de agosto de 2013.

——— "La Pequeña Coyuntura Plástica", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=375&Itemid=28>, revisado el 6 de agosto de 2013.

MIRA, Enric, "La fotografía y la crisis de lo real en la posmodernidad", *Grupo de investigación y docencia Elástica Variable* [en línea], disponible en: http://www.upv.es/ev/secciones/e_mira_01.html, revisado el 15 de agosto de 2013.

MIRANDA, Rodrigo, "Libro rescata a Hernán Gazmuri, precursor del cubismo en Chile", *La Tercera*, 10 de diciembre 2008, disponible en: http://www.latercera.com/contenido/727_82595_9.shtml, revisado el 5 de junio de 2013.

MOXEY, Keith, "Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", *Estudios Visuales* [en línea], disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>, revisado el 22 de mayo de 2011

MUJICA, Valentina, "Entre el presente y la actualidad: la posibilidad de crítica en el arte contemporáneo", *Crítica* [en línea], Santiago, 7 de noviembre de 2010, disponible en: <http://critica.cl/artes-visuales/entre-el-presente-y-la-actualidad-la-posibilidad-de-critica-en-el-arte-contemporaneo>, revisado el 15 de agosto de 2013.

MUÑOZ, Verónica, "Del Cardener a la Antártida", *Museo Nacional de Bellas Artes* [en línea], disponible: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.arteamerica.cu/6/noticias/matta.htm>, revisado el 13 de septiembre de 2013.

- NAVARRO, Mario, "El punk triste", en Mario Navarro [en línea], disponible en: <http://www.marionavarro.cl/p-El-Punk-Triste.php>, revisado el 22 mayo de 2011.
- "The New Ideal Line (Opala), 2002-2007", en Mario Navarro [en línea], disponible en: <http://www.marionavarro.cl/p-The-New-Ideal-Line-Opala-.php>, revisado el 22 mayo de 2011.
- NICHOLSON, Octavia, "Young British Artists", MoMA [en línea], disponible en: http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10220, revisado el 15 de agosto de 2013.
- OYARZÚN, Pablo, "Arte en Chile de 20, 30 años", en GÓMEZ-MARTÍNEZ, J.L. y PINEDO, J. (eds.), *Chile: los ensayistas*, Georgia Series on Hispanic Thought, Official Journal of the Center for Latin American Studies, Univ. of Georgia, 22/25, pp.291-324, disponible en: http://academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia, revisado el 11 de Julio de 2013.
- PÉREZ GUERRA, Arnaldo, "El maltrato continúa en ARCIS", *Liberación* [en línea], disponible en: http://www.liberacion.cl/ARCIS_211206.htm, revisado el 9 de enero de 2013.
- PIANOWSKI, Fabiane, "El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky", *Escaner Cultural* [en línea], Barcelona, 2006, disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/19>, revisado el 10 de julio de 2013.
- PICÓN, Daniela, "Análisis semiótico de 'Rúbrica' de Gonzalo Díaz: isotopía empírica del dolor", *Anuario de pregrado* [en línea], Universidad de Chile, 2004, disponible en: http://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Literatura/Anuario_Pregrado_Analisis_semiotico.pdf, revisado el 31 de julio 2013.
- PIGLIA, Ricardo, "Neruda es el poeta de las efemérides; Parra es el poeta de todos los días", *The Clinic* [en línea], publicado el 2 de diciembre de 2011, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2011/12/02/%E2%80%9Cneruda-es-el-poeta-de-las-efemerides-parra-es-el-poeta-de-todos-los-dias%E2%80%9D/>, revisado el 24 de junio de 2013.
- RAMÍREZ, Juan Carlos, "Dos expertos entregan las claves del 'extraordinario' talento de Nicanor Parra", *La Segunda* [en línea], publicado el 17 de abril de 2012, disponible en: <http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2012/04/738732/dos-expertos-entregan-las-claves-del-extraordinario-talento-de-nicanor-parra>, revisado el 27 de junio de 2013.
- RICHARD, Nelly, "Lo político en el arte: arte, política e instituciones" [en línea], *Hemisphere Ici Institute* [en línea], disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>, revisado el 4 de julio de 2013.
- RICHARD, Nelly y MUÑOZ, J., "Entrevista a Eugenio Dittborn", *U-Matic* [en línea], disponible en: http://www.umatic.cl/images/pdf-festival6/ENTREVISTA_EUGENIODITTBORN.pdf, revisado el 11 de agosto de 2013.
- RIFFO, Sebastián, "Juan", *Museo Internacional de Chile* [en línea], 15 de mayo 2010, disponible en: <http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2010/05/15/juan-domingo-davila/>, revisado el 7 de agosto de 2013.
- "Juan Domingo Dávila expone su trabajo, dicta charla y Workshop en BLOC", *Museo Internacional de Chile* [en línea], publicado 17 de noviembre de 2011, disponible en: <http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2011/11/17/juan-domingo-davila-expone-su-trabajo-dicta-charla-y-workshop-en-bloc-desde-viernes-25-de-noviembre-hasta-viernes-2-de-diciembre/>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- ROBLES, Víctor Hugo, "Disturbios culturales", *Bandera Hueca* [en línea], disponible en: <http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/disturbios-culturales.html>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- ROSALES, Luis Alberto, "Los cursos de dibujo: Escuelas Zier", *Top Comics* [en línea], disponible en: <http://luisalberto941.wordpress.com/2012/03/30/los-cursos-de-dibujo-8-escuelas-zier>, revisado el 23 de agosto de 2011.
- RUFF, Carolina, "El traje del emperador", *Museo de Arte Contemporáneo* [en línea], Universidad de Chile, disponible en: <http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/otrosito/expoemergentes6.html>, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- SALAZAR, Sergio, *Salvador Allende Venceremos: el programa de la Unidad Popular*, Serie Documentos Históricos, disponible en: <http://www.elquecallaotorga.cl/documentos/programaUP.pdf>, revisado el 28 de junio de 2013.
- SANDOVAL, Antonio, "La pérdida de la ingenuidad es una burla del tiempo", *Crítica* [en línea], disponible en: <http://critica.cl/literatura/la-perdida-de-la-ingenuidad-es-una-burla-del-tiempo>, revisado 24 de septiembre 2004.
- SCHOPF, Federico, "Las huellas del antipoema", *Nicanor Parra* [en línea], Universidad de Chile, disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/huellas.html>, revisado el 27 de junio de 2013.
- SEPÚLVEDA, Magda, "Metáforas de la higiene y la iluminación en

- la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario", *Acta Literaria* [en línea], n°37, 2008, pp.67-80, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482008000200006&script=sci_arttext, revisado el 11 de agosto de 2013.
- SHEETS, Hilarie, "Man of Refraction", *ARTnews* [en línea], 26 de enero de 2012, disponible en: <http://www.artnews.com/2012/01/26/man-of-refraction/>, revisado el 15 de septiembre de 2013.
- SILVA ASTORGA, Daniela, "La recaída luminosa de Gonzalo Díaz", *El Mercurio* [en línea], 11 de mayo de 2012, disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={666c15d7-4311-44ec-9388-e61814704e74}>, revisado el 31 de julio de 2013.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, "Editoriales y círculos intelectuales en Chile 1930-1950", *Scielo* [en línea], *Revista Chilena de Literatura*, n°72, abril 2008, pp.221-233, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952008000100011&script=sci_arttext, revisado el 14 de junio de 2013.
- THAYER, Willy, "Crítica, nihilismo e interrupción: la avanzada después de *Márgenes e instituciones*", Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, disponible en: <http://www.philosophia.cl/articulos/critica.pdf>, revisado el 4 de julio de 2013.
- TOLEDO, Aida, "Bosquejando, el mapa artístico en Guatemala: textualidades híbridas y descentradas", *Tatuana* [en línea], Universidad de Alabama, disponible en: <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero1/bosquejando.html>, revisado el 28 de agosto de 2013.
- TRAVERSO, Soledad, "'Pájaro verde' de Juan Emar: un manifiesto vanguardista", *Scielo* [en línea], *Acta Literaria*, 26, Concepción, 2001, disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482001002600012&script=sci_arttext, revisado el 5 de junio de 2013.
- TZARA, Tristán, *Siete manifiestos dadá*, traducción de Huberto Haltter, disponible en: <http://elterritorio.org/documents/casilda/LECTURA%2020-%20Manifiesto%20Dadaista.pdf>, revisado el 14 de junio de 2013.
- URZÚA, Macarena, "Cartografías disidentes: punk y nostalgia en el documental de la postdictadura chilena", *La Fuga* [en línea], disponible en: <http://www.lafuga.cl/cartografias-disidentes-punk->, revisado el 13 de septiembre de 2013.
- VARAS, Paulina, "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada", *ICAA Documents Project Working Papers* [en línea], N°1, septiembre 2007, disponible en: [http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20\(September%202007\).pdf](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20(September%202007).pdf), revisado el 11 de julio de 2013.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Alfredo Jaar: el secuestro de las imágenes y el Proyecto Ruanda", *Margen Cero* [en línea], disponible en: http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html, revisado el 15 de agosto de 2013.
- VICO, Mauricio, "El cartel político del gobierno de Salvador Allende (1970-1973)", *Monográfica* [en línea], 2011-2012, disponible en: <http://www.monografica.org/02/02/Art%C3%ADculo/3956>, revisado el 9 de enero de 2013.
- VILLASMIL, Alejandra, "Dittborn: 'Las pinturas aeropostales son ahora más visibles'", *Artishock* [en línea], Santiago, 2011, disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/09/dittborn-las-pinturas-aeropostales-son-ahora-mas-visibles/>, revisado el 10 de julio de 2013.
- VON WIEGAND, Elle, "The Chilean Pavilion at the 2013 Venice Biennale: Alfredo Jaar's Critical Response", *The Culture Trip* [en línea], disponible en: <http://theculturetrip.com/south-america/chile/articles/the-chile-pavilion-at-the-55th-venice-biennale/>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- VOZMEDIANO, Elena, "Alfredo Jaar, cien veces Nguyen", *El Cultural* [en línea], 15 de julio de 2011, disponible en: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=29536, revisado el 15 de agosto de 2013.
- WARNKEN, Cristián, "Gonzalo Díaz", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <http://www.unabellezanueva.org/gonzalo-diaz/>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- WARNKEN, Cristián, "Alfredo Jaar", *Una Belleza Nueva* [en línea], disponible en: <http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>, revisado el 15 de agosto de 2013.
- ZALAUQUET, José, "El canto de sirena de Alfredo Jaar", *El Mercurio* [en línea], 19 de noviembre de 2006, disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={aff9a7c1-e531-4681-afb2-1c83da-452ce6}>>, revisado el 9 de agosto de 2013.
- ZAMBRA, Darío, "El regreso de la silla del Bellas Artes" [en línea], *La Tercera*, 28 mayo 2011, disponible en: <http://diario.latercera.com/2011/05/28/01/contenido/santiago/32-70688-9-el-regreso-de-la-silla-del-bellas-artes.shtml>, revisado el 21 de junio de 2013.
- ZÚÑIGA, Diego, "Los artefactos de Gonzalo Díaz", *Qué Pasa* [en línea], 28 de marzo de 2012, disponible en: <http://m.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/03/6-8099-9-los-artefactos-de-gonzalo-diaz.shtml>, revisado el 19 de agosto de 2013.

Tesis

ALMENDRAS, Antonio, *Usos de la transición política: el saber sociológico como oráculo de la transición política chilena*, Tesis para Magister en Ciencias Políticas en Instituto de Asuntos Públicos, Santiago: Universidad de Chile, 2007, disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/almendras_a/html/index-frames.html, revisado el 27 de agosto de 2013.

ANDWANTER, Daniela, CRUZ, Bernardita, GÓMEZ, Eva María y SILVA, Jimena, *El modelo comunicacional de Chile 100 años Artes Visuales. La función democrática del Museo Nacional de Bellas Artes*, Memoria de Licenciatura, Facultad de Comunicaciones, Santiago: Universidad Diego Portales, 2001, disponible en: http://www.comunicacionyletras.udp.cl/files/Andwanter_Cruz_Gomez_y_Silva.pdf, revisado el 9 de enero de 2013.

DOMÍNGUEZ, Paula, *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*, Memoria de Licenciatura en Historia y Teoría del arte, Santiago: Universidad de Chile, 2006.

FERNÁNDEZ, Cristina, *Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile: escena de avanzada y posicionamiento de discurso*, Tesis Licenciatura en Sociología, Santiago: ARCIS, 2006, disponible en: <http://campointelectual.files.wordpress.com/2007/05/tesis11.pdf>, revisado el 15 abril de 2013.

LARA, Carolina, *Tendencias en el arte chileno post '90: discursos de producción, inscripción y circulación de obra que conforman escena en época de transición*, Tesis Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Santiago: Universidad de Chile, 2009, disponible en: http://revista.escaner.cl/files/Tendencias-en-el-arte-chileno-post90_0.pdf, revisado el 28 de agosto de 2013.

POBLETE, Patricia, *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, disponible en: [http://es.scribd.com/doc/63960280/8/Antecedentes-el-\"apagon-cultural\"-bajo-la-dictadura](http://es.scribd.com/doc/63960280/8/Antecedentes-el-\), revisado el 11 de agosto de 2013.

VALENCIA, Luis, *Fernando Prats: una propuesta para el restablecimiento del diálogo entre arte y fe de un artista chileno contemporáneo*, Tesis Magister en Teoría e Historia del Arte, Santiago: Universidad de Chile, 2004, disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/valencia_l/sources/valencia_l.pdf, revisado el 21 de junio de 2013.

Testimonios orales

Achille Bonito Oliva, Venecia: Bienal de Venecia, 30 de abril de 1993.

Joanne Pottlitzer, Santiago: Universidad Diego Portales, 6 de agosto de 2012.

Sammy Benmayor, Venecia: Bienal de Venecia, abril de 1993.

Eugenio Dittborn, Santiago: 10 de abril de 2002.

Juan Dávila, Santiago: 9 de abril de 2012.

Alfredo Jaar, Valparaíso: Puerto de Ideas, 4 de noviembre de 2011.

Cuahtémoc Medina, Costa Rica: Simposium TEOR/ética, 2000.

Adriana Valdés, Valparaíso: Puerto de Ideas, 4 de noviembre de 2011.

Índice de ilustraciones

I, II, III y IV BIENAL AMERICANA DE GRABADO: 32.

1ER FESTIVAL LATINOAMERICANO DE LA CANCIÓN UNIVERSITARIA: 52.

ADASME, ELÍAS: *A Chile*, 84.

ALBORNOZ, LUIS Y LARREA, VICENTE: *Afiches*, 53.

ALTAMIRANO, CARLOS: *Purgatorio*, 99-100; *Tránsito suspendido*, 131; *Monumento naturaleza muerta*, 151.

ANÓNIMOS: *Bulletin Dada* 6, 23; "Chileno: el mercurio miente", 53; "Unidad Popular: Allende", 54; "Homenaje al triunfo del pueblo", 54.

ANTÚNEZ, NEMESIO: *Estadio negro*, 31; *Intervención en cerámica muro y piso*, 62.

AQUELLOS AÑOS 80 (EXP.): 145.

BABAROVIC, NATALIA: *Mediodía*, 300; *La casa del abuelo*, 300; *Hierbas de pasmo*, 301; *S/T*, 301; *Varios lugares*, 302.

BALL, HUGO: *Acto poético Café Voltaire*, 83.

BALMES, JOSÉ: *Realidad* 24, 61.

BARRIOS, GRACIA: *América no invoco tu nombre en vano*, 49.

BENMAYOR, SAMMY: *Chile vive*, 141; *S/T*, 146.

BRIGADA RAMONA PARRA: *Afiche e Insignia*, 50; *Planilla de instrucciones*, 51; *Recepción de urgencia*, 59, 70, 71.

BRUGNOLI, FRANCISCO: *Los alimentos*, 45.

CADA: *Para no morir de hambre*, 109, 110, 111; ¡Ay Sudamérica!, 112-113; *Residuos americanos*, 138; *NO+*, 148, 291, 292; *Mujeres por la vida*, 149.

CAMPUS LO CONTADOR: 243.

CARREÑO, MARIO: *La granada*, 1969, 35; *Mural Colegio San Ignacio*, 46.

CASTILLO, JUAN: *Investigación sobre el eriazo*, 124; *Campos de luz*, 125; *Te devuelvo tu imagen*, 126; *Otro día*, 127.

CAYC: 139.

CHILE VIVE: 142.

CIRUGÍA PLÁSTICA: 139.

CODOCEDO, VÍCTOR HUGO: *La bandera 2*, 144.

COPELLO, FRANCISCO: *El mimo y la bandera*, 87.

CORREA, CLAUDIO: *Declaración de la (in)dependencia*, 367; *Identikit*, 368; *Bipolar*, *Máquinas enfermas y Violencia*, 369.

CORREA, ISIDORA: *Línea discontinua*, 361; *Display*, 362; *Orgánica objetual*, 363.

DÁVILA, JUAN DOMINGO: *Emergency Exit*, 107, 257, 258; *The Tower*, 256; *My Birth*, 259; *Utopia*, 261; *Mexicanismo*, 262, 263; *Cartographies*, 263; *Wuthering Height*, 264; *Juanito Laguna*, 264, 265; *Simón Bolívar*, 265, 266, 267; *La escuela de Santiago*, 266; *Rota*, 267, 268; *LOVE*, 269; *Two Women in the Banks of Yarra*, 270; *The Ruins of Federations Square*, 270; *After Image*, 271.

DEISLER, GUILLERMO: *Poesía visiva en el mundo*, 81; *UNI/vers*, 82.

DEL CARRIL, DELIA: *El iluminado*, 128.

DÍAZ, GONZALO: *Los hijos de la dicha*, 201; *Historia sentimental de la pintura chilena*, 202; *Klenzo*, 203; *Los Andes*, 204; *Pintura por encargo*, 207; *El jardín del artista*, 208; *Intervención*, 209; *Lonquén 10 años*, 210-212; *Yo soy el sendero, bésame mucho*, 213; *El padre de la patria*, 214; *Unidos en la gloria y en la muerte*, 215; *Tratado del entendimiento humano*, 217; *Trivium*, 218; *El festín de Baltazar*, 219; *Rúbrica*, 220, 221; *Muerte en Venecia*, 222; *Eclipse*, 224; *ARTEface*, 227, 228.

DITTBORN, EUGENIO: *La sombra*, 76; *La mano*, 76; *832kgs*, 77; *Marinero Somerscales*, *estampa*, 77; *Delachilenapintura*, *historia*, 99, 167; *Purgatorio*, 99, 100; *Cuando no tenía, te daba*, 102; *Su condición*, 103; *Final de pista*, 104, 154, 168, 169; *V.I.S.U.A.L.*, 161; *20 acontecimientos para Goya*, 163; *Pugilista Chumingo Osorio*, 165; *Monet en Limache*, 166; *Pietá*, 170; *N.N.aUTOPSIA*, 172; *Cambio de aceite*, 174; *Pinturas aeropostales*, 175, 181, 182, 196; *Mundana*, 176; *El náufrago*, 179; *Historia del rostro*, 185, 188; *La lección de pintura*, 193; *Taller de pintura*, 197.

DOMÍNGUEZ, JUAN PABLO: *S/T*, 147.

DONOSO, LUZ: *Acciones de apoyo*, 78; *fotografía e Intervención espacio público*, 79; *Huíncha sin fin*, 80-81.

DOWNEY, JUAN: *Shadow Storage*, p.48.

Duchamp, Marcel: *La estrella*, 88.

DUCLOS, ARTURO: *Art doesn't wait*, 246; *La lección de anatomía*, 248; *Liberación*, 249; *La escuela de Santiago*, 249, 250; *Bandera chilena*, 252; *Libertad verdadera*, 253; *Transit*, 253, 254; *Composición suprematista*, 255.

EGENAU, JUAN: *Mural*, 64.

ELIT, DIAMELA: *Zonas de dolor*, 122-123.

EMAR, JUAN: *Notas de arte*, 18; *Diez y Retrato*, 19.

ERRÁZURIZ, VIRGINIA: *Memoria*, 152.

Galería Metropolitana: 327.

GAZMURI, HERNÁN: *Autorretrato*, 20; *Retrato de Clara*, 20.

GONZÁLEZ, JAIME: 45.

GONZÁLEZ, NURY: *Paisaje chileno*, 311; *Historia de cenizas*, 312; *Correspondencias*, 312; *Dripping*, 313.

GRUPO DE LOS DIEZ: *La chacra de Santa Laura y Los Diez al Bicentenario*, 17.

GUMUCIO, IGNACIO: *Las colegialas*, 305; *Salvador*, 306; *Sauce mental*, 306, 307.

HAMILTON, PATRICK: *Magic Cover Painting*, 356; *Morgue y Minas*, 357; *Progreso reflejado y Construcción con machetes*, 358.

HERMOSILLA, CARLOS: *El niño del trompo*, 29.

HOFFMAN'S HOUSE: *The Daniel Lopez Show*, 326.

HUIDOBRO, VICENTE: *Vital, Ombligo, Total y Actual*, 25.

IRRÁZABAL, MARIO: *La mano*, 143.

IRRÁZAVAL, RICARDO: *S/T*, 147.

ISRAEL, PATRICIA Y PÉREZ, ALBERTO: *América despierta*, 51.

JAAR, ALFREDO: *Chile antes de partir*, 273; *Estudios sobre la felicidad*, 274, 275; *Autorretrato*, 276; *Un logo para América*, 277; *Gold in the Morning*, 278; *Rushes*, 279; *Proyecto Ruanda*, 281; *Los ojos de Gutete Emerita*, 281; *El lamento de la imágenes*, 282; *Skoghall Konsthall*, 283; *Muxima*, 285.

JARPA, VOLUSPA: *Informe Balmes + Jarpa*, 308; *Histeria privada / historia pública*, 308; *De los eriazos*, 309; *Paisaje somático*, 310.

KAY, RONALD: *Manuscritos*, 91; *Del espacio de acá*, 101; *N.N.aUTOPSIA*, 172.

LARRAÍN, SERGIO: *Petit filles y Niños subiendo el puente de los carros*, 40; *Luz Donoso*, 79.

LANGLOIS, PABLO: *La casa*, 303; *Los caminos de la virtud*, 304.

LARREA, VICENTE: *Víctor Jara + Quilapayún*, 52.

LEPPE, CARLOS: *El happening de las gallinas*, 74, 75; *El perchero*, 86; *La estrella*, 89; *Purgatorio*, 99, 100; *Mambo número ocho de Pérez Pardo*, 131-132.

LIRA, BENJAMÍN: *S/T*, 147.

LIRA POPULAR: 29, 33, 34.

LLORENTE, LEONARDO: *El leopardo*, 16.

MALIG, EMMA: *La luna al este*, 328; *Canto*, 329; *Cristalinas*, 329.

MALVAR, SARA: *Vicente Huidobro: Moullin*, 22; *El país geométrico*, 26.

MANUSCRITOS: 90, 91, 93.

MARCHANT, PATRICIO: *Sobre árboles y madres*, 123.

MARÍN, HUGO: *S/T*, 45.

MARTÍNEZ, JUAN LUIS: *Dibujando el sueño de la pirámide*, 43; *Destello de vanidad*, 44.

MATTA, ROBERTO: *Mira la lucha del esfuerzo del afuerino*, 56; *El primer gol del pueblo chileno y Carta a Luis Mitrovic*, 57; *pintando mural*, 69;

MATTA-CLARK, GORDON: *Office Baroque*, 58.

MATURANA, CARLOS: *El califont*, 146.

MELLADO, JUSTO PASTOR: *La novela chilena de Gonzalo Díaz*, 214.

MESA, RICARDO: *Tiradores puerta*, 64.

MOSQUERA, GERARDO: *Beyond the Fantastic*, 294.

NAVARRO, IVÁN: *La gran lámpara*, 344; *Silla*, 346; *Homeless Lamp*, 347; *¿Dónde están?*, 348; *Threshold*, 349; *Armory Fence*, 351; *Torres Gemelas*, 352.

NAVARRO, MARIO: *The New Ideal Line (El Ekeko)*, 319; *Small Cause-Great Effect*, 320; *The New Ideal Line (Opala)*, 320; *El punk triste*, 321.

NILO, HUMBERTO: *La playa*, 85.

NÚÑEZ, GUILLERMO: *Desármelo y bótelo*, 69; *Autorretrato enjaulado*, 72; *¿Y qué hacemos con Leonardo?*, 72; *Les roses en verre*, 72.

QUEBRANTAHUESOS: 35, 36, 38,

OPAZO, RODOLFO: *La llegada de los dioses*, 61.

ORTÚZAR, CARLOS: *S/T*, 47.

PARADA, HERNÁN: *Acción de arte Patio 29*, 83.

PARRA, NICANOR: *Artefactos visuales*, 37, 39, 95; *Obras públicas*, 96, 97, 98.

PARRA, VIOLETA: *Los conquistadores*, p.41.

PARRA, CATALINA: *Imbunche*, 92; *Galería Época*, 98.

PÉREZ, MATILDE: *Construcción maderas n°20*, 47.

PETIT, HENRIETTE: *Desnudos*, 1922, óleo sobre madera 134 x 130 cm, p.18.

POBLETE, GUSTAVO: *Juego virtual*, p.47.

POTTLITZER, JOANNE: *Charla*, 74.

PRATS, FERNANDO: *Instrumento de redención*, 330; *Retablo homenaje a San Juan de la Cruz*, 331; *Deambulatoris*, 334; *Teología del cuerpo*, 335; *Hacia el polo sur*, 336; *Del Cardener a la Antártica*, 337; *Sismografía de Chile*, 338; *Gran Sur*, 339, 340, 341.

REVISTA APSI: 113.

REVISTA SUCESOS: 16.

REVISTA HOY: 110.

REVISTA CHILE ILUSTRADO: 16.

REVISTA EL PENECA: 16.

REVISTA LA BICICLETA: 111.

REVISTA LA SEPARATA: 129.

REVISTA NÚMERO QUEBRADO: 130.

REVISTA PAULA: 52.

REVISTA ZIG-ZAG: 16.

RICHARD, NELLY: *Cuerpo correccional*, 101; *Revista Domus*, 101; *Una mirada sobre el arte en Chile*, 130; *Margins and institutions*, 135.

RIVERA, PABLO: *El sitio de las cosas*, 322; *Purgatorio*, 323; *Tejemanaje*, 323.

ROMERA, ANTONIO: *Asedio a la pintura chilena*, 28.

ROSENFELD, LOTTY: *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 114-118.

RUFF, CAROLINA: *Prácticas para una desaparición*, 359; *Equipamiento contra incendios*, 360; *Silla de guardia*, 361.

SÁNCHEZ, FRANCISCA: *Galería romana*, 364; *Johanna*, 365; *Brazo de mamá*, 365.

SCHOPF, DEMIAN: *Máquina Cóndor*, 370; *Máquina de coser*, 371; *Locus Amoenus*, 373.

SMYTHE, FRANCISCO: *Poema*, 151.

SORO, MARIO: *Sobre la mesa de trabajo de los héroes*, 314, 315; *el ejerci(to)cio de la docencia*, 316; *Grabado*, 316.

SOTOMAYOR, CARLOS: *Sin título*, 24-25.

STELLA, FRANK: *Isfahan III*, p.55.

TÉLLEZ, EUGENIO: *La quebrada del yuro*, 147.

Tzara, Tristán: *Dada 3*, Zurich, p.21.

UTE: 68.

VENTURELLI, JOSÉ: *Mural*, 64.

VERGARA GREZ, RAMÓN: *Espacio escenográfico*, 46.

VILCHES, EDUARDO: *Mural*, 63; *Larquete*, 229; *Plantas*, 230; *Ciudadela*, 230; *La máquina*, 230; *Bienal Americana de Grabado*, 231; *Caminante*, 232; *Cabezas*, 234; *Ventanas*, 235, 236; *S/T*, 237; *Cementerio de Concepción*, 237; *Cuerpos pintados*, 238; *Mural capilla*, 239; *Desde el jardín*, 239, 230.

VILLARREAL, ALICIA: *El almacén de la educación*, 317; *Museo del barrio*, 318.

WILSON, ROBERT: *Instalación*, 69.

ZAÑARTU, ENRIQUE: *Study*, 128.

ZURITA, RAÚL: *Manuscritos*, 93; *Purgatorio*, 99-100; *Escritura en el cielo*, 119.

Resumen

Esta investigación ofrece una mirada sobre el arte reciente en Chile. El recuento sigue el hilo conductor de una pregunta sobre la memoria de un pueblo y su creación cultural: en particular aborda algunas de las principales obras, estrategias y dispositivos del arte chileno para luchar contra el olvido en medio de la opresión política y social de la dictadura militar chilena, y sigue el desarrollo de esa lucha en los artistas de la transición democrática de los años siguientes.

El recorrido parte de la violencia en contra de la cultura que siguió al golpe de estado (1976), para cerrar con la violencia a la cultura en democracia concertacionista (2006). El hilo conductor de la investigación es una pregunta sobre la memoria y la amnesia, sobre capacidad de hombres y mujeres y de una comunidad de reconocerse a sí mismos en una continuidad temporal. Lo que elijan recordar, en qué momento y por qué razones determinará a su vez la identidad y el carácter propio de ese pueblo, de esos hombres y mujeres. Desde la memoria entonces preguntamos por el modo en que algunas de las principales obras, estrategias y dispositivos redefinieron el arte chileno en medio del dolor, la censura y la opresión.

En lo cultural y artístico, Nelly Richard y otros autores hablan de Chile como un sitio eriazo tras el experimento de la Unidad Popular y el trauma subsiguiente del golpe militar, que dejó al país quebrado institucionalmente, debiendo soportar además el abuso de autoridad contra individuo. La notable configuración del arte bajo la dictadura y de otros artistas chilenos que emigran

Summary

This investigation offers a view of recent art in Chile. The guiding line of the narration is a question about a people's memory and their cultural production: in particular it engages some of the main works, strategies and devices used in Chilean art to fight oblivion in the midst of political and social oppression during Chile's military dictatorship and follows that struggle in the work of the artists of the Chilean democratic transition during the years that followed it.

The journey begins with the violence against culture in the aftermath of the military coup (1976) and ends with the violence against culture in democracy under the Concertation period (2006). The guiding line of this investigation is a question about memory and amnesia, about the capacity that men, women and a community have to recognize themselves in a continuum of time. At the same time, what they choose to remember, at what time and for what purpose will determine the identity and character of those peoples, of those men and women. From memory, we ask how some of the main works, strategies and devices re-defined Chilean art in the midst of pain, censorship and oppression.

In the field of culture and the artistic, Nelly Richard and other authors speak of Chile as an empty lot following the Popular Unity government's social experiment and the trauma that followed the military coup, leaving the country institutionally bankrupt, with the added burden of having to withstand the abuse of authoritarianism against the individual. The noteworthy configuration of an art scene under the dictatorship will mark the

marcará a los artistas de la transición hacia la democracia concertacionista, que sin embargo algunos se irán distanciando cada vez más de ese momento histórico, abriendo su oficio al mercado y a las tendencias del mundo globalizado.

Antes de llegar al cuerpo central de este estudio era necesario hacer una breve revisión de la historia inmediatamente anterior al período de interés y deshacer un entramado simplificador por olvido voluntario o por inconsistencia. El primer capítulo (1910-1973) esboza algunas obras de ese pasado obliterado, visitando la presencia de las corrientes modernistas en la cultura artística del país, cuya irregularidad y fragmentariedad se puede explicar por la influencia de una academia más bien conservadora al interior de la Universidad de Chile. Destaca en ese medio la singular y universal figura de Vicente Huidobro y otros exponentes del modernismo: Hernán Gazmuri, Sara Malvar y Carlos Sotomayor, todos artistas cercanos a la vanguardia. También es necesario mencionar los escritos de Joaquín Edwards Bello y su participación en el dadaísmo, así como Juan Emar, cuyas *Notas de Arte* (primera columna de crítica de arte en Chile) fueron responsables de introducir las vanguardias en el panorama del arte.

En los años treinta encontramos un primer período analítico, lúdico y original con el advenimiento del desarrollo editorial, que sentará los precedentes del período sintético de los años cincuenta donde aparecen los primeros movimientos del arte moderno en la abstracción y el informalismo con sus reconocidos núcleos de artistas. Paralelo vendrá el desarrollo del grabado al interior de las universidades, cuyo caso más emblemático es la llamada Lira Popular, que recrea una ingeniosa forma periodística de fines del siglo XIX.

other artists of the transition to democracy under the Concertation governments, some of whom will increasingly seek to distance themselves from that historical moment, opening their craft to the market and the trends of a globalized world.

Before arriving at the core of this study it was necessary to briefly review the historical period that immediately precedes the period of our interest and unravels a simplistic grid created by voluntary forgetfulness or inconsistency. The first chapter (1910-1973) provides a sketch of some works from that obliterated past, re-visiting the presence of modernist currents in the country's artistic culture, currents whose irregularity and fragmentary nature can be explained by the influence of a more or less conservative academy within the University of Chile. Outstanding in this period is the singular and universal figure of Vicente Huidobro and other exponents of modernism: Hernán Gazmuri, Sara Malvar and Carlos Sotomayor, all of them artists close to the avant-garde. It is also necessary to mention here the writings of Joaquín Edwards Bello and his participation in the Dada movement, as well as Juan Emar whose *Notas de Arte* (the first column on art criticism in Chile) were responsible for introducing the avant-garde in the artistic panorama.

In the 1930's we find a first analytical, ludic and original period, with the emergence and development of a publishing industry that will set the grounds of the synthetic period of the fifties' and the appearance of the first abstractionist and informalist movements, with their acknowledged core of artists. At the same time, there is the development of printmaking within the universities, with the emblematic *Lira Popular*, which re-creates an ingenious form of journalism dating back to the late XIX Century.

Debido al centralismo de Santiago y la hegemonía de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica, la historiografía no da cuenta del aporte de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, refundada en 1952 por el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias junto los artistas Godofredo Iommi y Claudio Girola del Arte Concreto-Invencción, de Argentina. Así también los escritos y enseñanzas del arquitecto Juan Borchers, expulsado de la Universidad de Chile, tienen insospechadas repercusiones en el Cono Sur de América Latina y en Europa. Hoy son rescatados y admirados por las nuevas generaciones.

Por otra parte nos encontramos con el cruce entre escritura y visualidad, que irrumpe sorpresivamente en una céntrica vitrina de Santiago en 1952: el original y jocoso diario mural *El Quebrantahuesos*, invención de un grupo de intelectuales y poetas liderados por Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, a la manera de las vanguardias europeas, y que tendrá repercusiones en muchos de los artistas que surgen hacia finales de los setenta. Su estilo es aún imitado hoy en revistas, y algunos artistas utilizan esta formalidad de exhibición de vitrinas temporales.

Hacia finales de los sesenta, y como en toda Latinoamérica, florecen los movimientos civiles y con ellos el arte político-social. En Chile se desarrolla el arte mural brigadista y el cartel político. Es una época de grandes planificaciones globales y de ambiciosas estrategias geopolíticas, que no pocas veces ligó violencia y arte. La escena chilena recibe asimismo la influencia del arte pop y del fluxus, a través de la visita de los artistas conceptuales como Luis Camnitzer (1969) o Joseph Kosuth (1971). Por último será decisiva la llegada de la crítica Nelly Richard (1969), formada en el estructuralismo, y del artista

Due to the centralism of Santiago and the hegemony of the University of Chile and the Catholic University, historiography does not take into account the contribution made by the Faculty of Architecture of the University of Valparaíso, founded for the second time in 1952 by the architect Alberto Cruz Covarubias and Claudio Girola, from the Argentinean movement Arte-Concreto-Invention. Also the writings and teachings of the architect Juan Borchers, who was expelled from the University of Chile, had unsuspected repercussions in the Southern Cone of Latin America and in Europe. Today, their work is being reinstated and admired by the new generations.

On the other hand, there is the crossover between writing and visuality that bursts into the scene in a downtown Santiago display window in 1952: the original and humorous bulletin board titled *El Quebrantahuesos*, the invention of a group of intellectuals and poets led by Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky and Enrique Lihn, in the manner of the European avant-garde movements and which would have repercussions on many of the artists that emerged in the late 70s. Its style is imitated to this day by magazines and some artists who utilize this pop-up format of exhibition in temporary display windows.

Towards the late sixties, as occurred all over Latin America, civil rights movements emerge and with them politically and socially engaged forms of art. In Chile there emerges a brigade-based muralist movement and the development of the political poster. It is a period of grand-scale global planning and ambitious geopolitical strategies that frequently linked violence and art. The Chilean art scene was also influenced by Pop Art and Fluxus through the visit of conceptual artists such as Luis Camnitzer (1969) or Joseph Kosuth (1971). Finally, a decisive moment was

pop y filósofo Ronald Kay (1972), quien traduce los escritos de Walter Benjamin.

En los años setenta en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) al interior de la Universidad de Chile, con los intelectuales Patricio Marchant, Mario Góngora, Enrique Lihn y Nicanor Parra entre otros, se leen y confrontan a los pensadores de la segunda mitad del siglo XX. Ahí se forman una generación importante de poetas y escritores: Raúl Zurita, Diamela Eltit, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún y Ana María Risco, entre otros. Cristián Huneeus, su director, le pide a Ronald Kay editar y rescatar *El Quebrantahuesos*, en el primer y único ejemplar que se alcanza a editar de *Manuscritos* (1975). Junto a las cajas poéticas del poeta Juan Luis Martínez de Valparaíso, son los antecedentes directos de obras germinales como *Delachilenapintura.historia* (1976) de Eugenio Dittborn, que refiere a la historia de una pintura chilena que no existe. Dentro de los intelectuales, el escritor Enrique Lihn tendrá un papel fundamental al traducir las corrientes del pensamiento contemporáneo a un lenguaje local junto con el rescate de voces audaces que ha tenido Chile desde la República.

En el segundo y tercer capítulo de esta tesis (1973-1990) abordamos el quehacer intelectual y artístico durante la dictadura. La cultura crecía bajo la vigilancia y las artes visuales desarrollaron medios y técnicas de producción de obras basadas en la deconstrucción conceptual, vinculándose siempre con la política y con la sociedad, apuntalando textos reproducidos con precarios medios y discursos metapictóricos que jugaban con la intertextualidad. Estos artistas fueron capaces de enriquecer el desarrollo artístico-social al lograr poner de manifiesto las contradicciones del proceso histórico en el que vivían. Con talento inventaron nuevos lenguajes y nuevas formas

the arrival of the critic Nelly Richard (1969) and with her, a structuralist background influenced by the Pop Artist and philosopher Ronald Kay (1972), translator of the writings of Walter Benjamin.

During the 1970s, at the Department of Humanist Studies (DEH) within the University of Chile, the intellectuals Patricio Marchant, Mario Góngora, Enrique Lihn and Nicanor Parra among others read and criticized the thinkers of the second half of the XX Century. An important generation of poets and writers was formed there: Raúl Zurita, Diamela Eltit, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún and Ana María Risco, among others. Cristián Huneeus, its Director asks Ronald Kay to edit and reinstate *El Quebrantahuesos* in the first and only edition published of *Manuscritos* (1975). Together with the poetic boxes of the poet Juan Luis Martínez from Valparaíso, they are the direct forerunners of seminal works such as *Delachilenapintura.historia* (1976), by Eugenio Dittborn, where he refers to the history of a "Chilean" painting that doesn't exist. Among intellectuals, the writer Enrique Lihn will play a key role in translating the trends of contemporary thinking to a local language by rescuing audacious voices that Chile has had since becoming a Republic.

In the second and third chapter of this thesis (1973-1990) I will deal with the intellectual and artistic activity that took place during the dictatorship. At the time, culture existed in a climate of vigilance and the visual arts developed means and techniques for the production of work based on conceptual de-construction, always linked to politics and society, propping up texts reproduced using precarious means and meta-pictorial discourses that played with the inter-textual. These artists were able to enrich the artistic-social development by bringing to the fore the contradictions of the historical process

de comunicación que les permitieron ir más allá de los controles ideológicos en dictadura o, antes, del peso de la cultura militante de la izquierda. Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Juan Dávila desde el duelo privado asumen el dolor colectivo en sus producciones artísticas. Por su parte, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) y la artista Luz Donoso realizan acciones de arte en la ciudad a partir del dolor colectivo, haciendo visible una marca, una rotura, un violento corte en el cuerpo social. Gonzalo Díaz y Alfredo Jaar cuestionan el poder con un arte de denuncia ética, política y poética.

Las artes visuales en esta etapa construyen un espacio de reflexión muy particular, de gran seriedad programática, pero a menudo excluyente y críptico. La neovanguardia y la llamada Escena de Avanzada defendida y representada por los escritos de Nelly Richard se vuelve marginal e invisible, tal como la vanguardia artística española durante la dictadura franquista o los artistas rusos durante los largos años del régimen comunista soviético. Esta similitud nos sugiere que el arte no necesita para su desarrollo del apoyo institucional o mediático, y que por el contrario es en las situaciones límites donde el artista se desplaza en la economía simbólica con gran eficacia crítica.

En el cuarto capítulo sobre el panorama de las artes visuales en la transición a la democracia nos encontramos, por una parte, con artistas que se vuelven discípulos y seguidores inmediatos de artistas-docentes de la neovanguardia, cuyo peso percibimos en técnicas y temáticas. Por otro lado, presenciamos un grupo de artistas (o de sensibilidades) dominados por un cierto desencanto que mira a una inserción universal y global, sobre un complejo entramado entre la comunidad de artistas, la universidad y el apoyo de la institucionalidad oficial. En

they lived in. With talent they invented new languages and forms of communications that allowed them to move beyond the ideological controls of the dictatorship or, before that, evade the weight of militant left-wing culture. From the standpoint of a private duel, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe and Juan Dávila, assume collective pain through their artistic production. For its part, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) and the artist Luz Donoso carry out urban art performances based on collective pain, rendering visible a mark, a break, a violent incision in the social body. Gonzalo Díaz and Alfredo Jaar question power through art that denounces, one that is ethical, political and poetic.

At this stage, the visual arts erect a very particular space for reflection, one with a very serious programme, but many times excluding and cryptical. The neo-avant-garde and what became known as the Escena de Avanzada defended and represented by the writings of Nelly Richard becomes marginal and invisible, just like the Spanish artistic avant-garde during the Franco dictatorship or the Russian artists during the long years of the Soviet communist regime. This similarity suggests to us that art does not require institutional or media support to develop and that, on the contrary, it is in such extreme situations that the artist moves in a symbol-based economy with great critical effectiveness.

In the fourth chapter, which offers a panorama of the visual arts during the transition to democracy we find, on the one hand, artists that become disciples and immediate followers of the artist-teachers of the neo-avant-garde, whose weight and influence we perceive in techniques and subject matter. There is also a group of artists (or sensitivities) that is dominated by a certain disenchantment and looks towards universal and global insertion from within a complex grid that ranges from

el nuevo escenario, ha sido relevante la transición estructural del sistema universitario, a partir de la Ley de Universidades de 1981 en el gobierno de la dictadura. Se crean 16 escuelas de arte en Santiago, con el consecuente aumento de artistas, teóricos y gestores en las artes visuales.

El desarrollo de los medios y la diversificación de los soportes informativos influirán en que el artista comience a crear sus propias plataformas virtuales o temporales de exhibición, desarrollando discursos más bien autorreferentes. Postulando al apoyo estatal de fondos para el desarrollo de las artes (Fondart), que entrega recursos monetarios a proyectos individuales directos o de curadores. Son cada año cientos de artistas jóvenes que consiguen fondos para sus proyectos o para estudios en el extranjero. Algo similar ha sucedido en otros países como Holanda, donde los artistas podían acceder al apoyo institucional con recursos para crear y vivir por canje de sus obras. Una gran cantidad de obras mediocres fueron llenando oficinas públicas y hospitales.

Tres líneas estéticas parecen marcar este nuevo período postdictatorial: nos encontramos con prácticas de recuperación pictórica en artistas como Natalia Babarovic, Ignacio Gumucio, Pablo Langlois y Voluspa Jarpa. En segundo lugar, con trabajos de corte y confección, como en el caso de Nury González, Mario Soro o Mario Navarro; y por último con prácticas de un objetualismo duro, como es el caso de Patrick Hamilton. Especialmente interesante también es la obra de Fernando Prats e Iván Navarro, que alcanza reconocimiento internacional. Hacia la segunda mitad de los 90's artistas como Carolina Ruff, Isidora Correa y Francisca Sánchez, parecen confirmarnos una creciente independencia de la escena artística de sus contrapartes de la neovanguardia.

artist communities, universities and the official support. In this new scenario, the structural transition of the university system has been relevant as of the University Law of 1981, passed during the dictatorship. Under this regulatory framework, sixteen schools of art are created in Santiago, increasing the numbers of artists, theoreticians, and visual arts managers.

With the development of the media and the diversification of information sources, artists will begin to create their own virtual or temporary virtual platforms to exhibit their work, developing self-referential discourses. Applying for government funds for the development of the arts (Fondart) which provide funding for individual or curator-led projects, every year, hundreds of young artists receive funding for their projects or to pursue studies abroad. Something similar has happened in other countries such as Holland, where artists can access institutional funding with resources to create and live in exchange for their work. As a result, a great quantity of mediocre works began to fill public offices and hospitals.

Three main aesthetic lines seem to characterize this new post-dictatorship period: we find work seeking to reinstate the practice of painting in the work of artists such as Natalia Babarovic, Ignacio Gumucio, Pablo Langlois and Voluspa Jarpa. Secondly, there is the *cut and stitch* work of artists such as Nury González, Mario Soro or Mario Navarro; and finally, there is the hard-core objectualist works of artists such as Pablo Rivera and Patrick Hamilton. Particularly interesting, also, is the work of Fernando Prats and also Iván Navarro, who has achieved international recognition, as well as that of the artist Emma Malig. In the late 90s, artists such as Carolina Ruff, Isidora Correa and Francisca Sánchez, seem to confirm a growing independence

La transición democrática mantendrá la política económica neoliberal iniciada por la dictadura, estableciendo la sociedad de consumo, que sumado al fenómeno de la globalización producirá la estetización a toda escala de la vida cotidiana. Los discursos del arte crítico de los noventa no tendrán el peso narrativo ni de análisis de la década anterior. Existe mayor oferta artística y un aumento de interés de recepción, sin embargo el arte de hoy necesita de un espectador más informado debido a excesivos juegos de lenguaje y las artes visuales han terminado por retraerse a sus propios límites expresivos. Para algunos, los noventa estuvieron marcados por un fallido intento por ensamblar un imposible; para otros, de pronto en la transición ya no había qué decir.

Chile quiso mostrar una cara diferente en esta época, enfriando una situación interna, su símbolo puede ser el iceberg que envían a la Exposición Universal de Sevilla en 1992, clausurando el período de la dictadura, ocultando lo innombrable. Muchos artistas que salieron (voluntaria o forzosamente) ante el golpe retornan del exilio para recuperar en el arte como en lo político sus espacios de poder. No pocas veces estos retornados terminaron mirando con soberbia desde el carro triunfalista a muchos artistas que se quedaron en Chile durante la dictadura desarrollando un arte de resistencia al que se debe mucho el cambio cultural que pondría fin a la dictadura. A diferencia del cambio real producido por el NO+ y el clamor *sin perdón ni olvido*, la transición democrática banaliza el recuerdo bajo estrategias de conmemoración a los caídos o desaparecidos hasta el paroxismo, haciendo del recuerdo del horror el único recurso para salvar las diferencias y mantener el poder sobre la población.

En ese contexto, el siglo XXI parece asentarse sobre otra lógica, donde el no-relato es

from the artistic scene of their neo-avant-garde counterparts.

The democratic transition maintained the neoliberal economics initiated by the dictatorship, establishing the consumer society which, added to globalization would derive in a full-scale aesthetization of everyday life. The critical art discourses of the nineties do not have the narrative or analytical weight of those of the previous decade. There is a broader-ranging artistic production and an increased receptiveness, but due to the proliferation of linguistic games, today's art needs a better informed spectator and as a result the visual arts have ended up by retrenching behind the boundaries of their own expressiveness. For some, the nineties were characterized by a failed attempt at assembling the impossible; Others, finding themselves in the transition, had nothing to say.

Chile sought to show a different face during this period, cooling down an internal situation, its symbol could well be the iceberg that was sent to the Seville Universal Exhibition in 1992, marking a shutting down of the period of the dictatorship, and concealing the unnameable. Many artists who left the country (voluntarily or forcefully) at the time of the coup returned from exile to recover their spaces of power in art as in politics. Often, those who returned found themselves looking down from the triumphalist parade at those artists who remained behind them during the dictatorship, developing an art of resistance to which much of the cultural change that would end the dictatorship was owed. Unlike the real change generated by the NO+ and the clamor for *no forgiveness or forgetfulness*, in the period of democratic transition the banalization of memory takes the form of a paroxysm of strategies for the commemoration of the fallen or disappeared, with the memory of the horror as the sole resource that can overcome

el relato. El arte en los inicios del nuevo milenio ironiza sobre el arte crítico político buscando la ampliación de nuevos lenguajes en problemáticas urbanas como la violencia y la marginalidad. Este es un signo esperanzador en las nuevas creaciones: un nuevo arte de denuncia. Hay una auténtica reflexión sobre los nuevos mecanismos de control social, que parecen ejercer estrategias de vigilancia más sigilosas y efectivas que nunca (cámaras de seguridad, medios digitales, etc.). También hay una interesante reflexión sobre la crisis del paisaje urbano; entre progreso y decadencia, en él cohabitan vestigios de un pasado próspero junto a desechos de un modernismo que a poco andar, se ha abandonado. Los trabajos de Langlois, Gumucio, Claudio Correa y Demian Schopf dan testimonio de esto.

Si bien es cierto que son trabajos cada vez más radicales y pesimistas los que atraen a ciertos curadores internacionales en busca de estas obras, se le ha criticado al arte chileno la falta de humor y flexibilidad. Para algunos observadores extranjeros es el peso de una perspectiva teórica (de filiación estructuralista) que no fue bien entendida, siendo incapaz de conservar una actitud lúdica, creativa y penetrante que encontramos en las escrituras y visualidades de Vicente Huidobro, de Nicanor Parra, de Eugenio Dittborn, obras germinales de la vanguardia y neovanguardia chilena. Estos últimos parecen haber comprendido muy temprano que el arte auténtico se sirve siempre del humor y el juego, y que este siempre es profundo; el simulacro, en cambio, es superficial y carece de gracia.

La investigación concluye con una consideración sobre la necesidad de mirar el pasado reciente para despejar mitos, desde un liderazgo intelectual y moral por sobre los intereses políticos, que enlace y reúna hechos

political differences and hold sway over the population.

In this context, the XXI century seems to be underpinned by another logic; one where the non-narrative is the narrative. In the beginning of the new millennium art ironizes politically critical art seeking to broaden new languages into urban problematics such as violence and marginality. This is a sign of hope in new creations: a new art of denunciation. There is an authentic reflection on the new mechanisms of social control, which seem to exercise strategies of vigilance that are more stealthy and effective than ever before (CCTV cameras, digital means, etc.) There is also an interesting reflection on the crisis of the urban landscape; between progress and decadence, in it coexist vestiges of a prosperous past together with the remains of a modernism that has been quickly abandoned. The work of Langlois, Gumucio, Claudio Correa and Demian Schopf are testimony of this.

Although it is true that international curators are attracted by increasingly radical and pessimistic works, Chilean art has been criticized for being humourless and lacking in flexibility. For some foreign observers, it is the weight of a theoretical perspective (of structuralist affiliation) that was not properly understood, that is incapable of maintaining the playful, creative and insightful attitude that we find in the writings and visual art of Vicente Huidobro, Nicanor Parra and Eugenio Dittborn with their seminal works in Chile's avant-garde and neo-avant-garde. They seem to have understood very early on that authentic art uses humour and play and that this is always profound, as has been demonstrated through the work of great artists in the history of art; the simulacrum, on the other hand is superficial and lacking in grace.

objetivos en el fomento y la preservación de la memoria, pues es salvaguarda de nuestra identidad. Es *el miedo al olvido* del que hablaba la poesía azteca, que refleja el orgullo de nuestras culturas y la necesidad de rastrear la diversidad y riqueza de nuestro hemisferio. La memoria nos hace lo que somos, y el ejercicio del recuerdo huella de un trayecto para llegar a donde estamos, es un paso indispensable en la constitución de identidad. El olvido es particularmente peligroso cuando es producto de una memoria cansada o negligente, pues cuando falla, inventa y simula. El arte que critica y denuncia es un arte que hace memoria, que recuerda nuestras formas más profundas de goce y que no nos deja olvidar la violencia gratuita y la fragilidad de nuestra convivencia.

The investigation concludes with a discussion on the need to look at the recent past in order to clarify myths, from a position of intellectual and moral leadership that is above political interests and which links and unites objective facts to promote and preserve memory as the safeguard of our identity. It is this *fear of oblivion* that the Aztec poetry refers to, one which reflects the pride of our cultures and the need to track down the diversity and wealth of our hemisphere. Memory makes us what we are, and the exercise of remembrance, the steps along the road to where we are now, are indispensable to constitute an identity. Oblivion is particularly perilous when it is the product of a tired or negligent memory, because when memory fails, it invents and simulates. Art that criticizes or denounces is an art that remembers, art that remembers our deepest forms of enjoyment and which does not allow us to forget gratuitous violence and the fragility of our coexistence.

Bibliografía resumida

GALENDE, Federico, *Filtraciones I: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007.

_____, *Filtraciones II: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2009.

_____, *Filtraciones III: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 90's al 2000)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2011.

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, *Chile, arte actual*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso / Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

HONORATO, Paula y MUÑOZ, Luz, *Recomposición de escena: ocho publicaciones de artes visuales en Chile, 1975-1981* [en línea], 2003, disponible en: <http://www.textosdearte.cl/recomposicion/index.html>, revisado el 27 de junio de 2013.

KAY, Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Santiago: Ediciones Nómade, 1993.

KAY, Ronald, "Rewriting", en *Manuscritos*, n°1, 1975, pp.25-32.

LARA, Carolina, MACHUCA, Guillermo y ROJAS, Sergio, *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*, disponible en: http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf, revisado el 27 de agosto de 2013

MACHUCA, Guillermo, *El traje del emperador: arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2011.

MELLADO, Justo Pastor, "El curador como constructor", *Se Piensa* [en línea], disponible en: http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf, revisado el 27 de agosto de 2013.

_____, "Noción escena avanzada", *Portal del Arte* [en línea], disponible en: http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/justo_mellado/nocion.htm, revisado el 11 de Julio de 2013.

_____, "La Pequeña Coyuntura Plástica", *Justo Pastor Mellado* [en línea], disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=375&Itemid=28>, revisado el 6 de agosto de 2013.

MOSQUERA, Gerardo (ed.), *Copiar el Edén: arte reciente en Chile*, Santiago: Editorial Puro Chile, 2006.

OYARZÚN, Pablo, "Arte en Chile de 20, 30 años", en GÓMEZ-MARTÍNEZ, J.L. y PINEDO, J. (eds.), *Chile: los ensayistas*, Georgia Series on Hispanic Thought, Official Journal of the Center for Latin American Studies, Univ. of Georgia, 22/25, pp.291-324, disponible en: http://academia.edu/682332/Arte_visualidad_e_historia, revisado el 11 de Julio de 2013.

RICHARD, Nelly (ed.), *Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad*, Santiago: FLACSO, 1987.

RICHARD, Nelly, *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973 / Márgenes e Institución: arte en Chile desde 1973*, Melbourne: Art & Text, 1981.

VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales: Arte contemporáneo en Chile*, Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

VARAS, Paulina, "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada", *ICAA Documents Project Working Papers* [en línea], N°1, septiembre 2007, disponible en: [http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20\(September%202007\).pdf](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/ICAA%20Working%20Papers%201%20(September%202007).pdf), revisado el 11 de julio de 2013.

LUZ MARÍA WILLIAMSON

SEPTIEMBRE | 2013